

A történelmi filmek szociológiája

ERŐSS GÁBOR

L'Harmattan

Somogyi-könyvtár, Szeged



S000678844



TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés. A láthatatlan kép	9
A TÖRTÉNELMI FILMEK SZOCIOLÓGIÁJA	25
Történettudomány és szociológia	29
Módszerek. Szociológia és szemiotika	33
Tudásszociológia, mező és kollektív emlékezet	36
Hitelességi stratégiák, „határátlépés” és reflexivitás	43
Kötelező anakronizmusok és <i>pars pro toto</i> ábrázolás	46
Emlékezetpolitika és recepció	49
Két ideál-típus: „történelem-kép” és „emlék-kép”	54
A második világháború és a holokauszt	57
Összefoglaló. A realizmus társadalmi konstrukciója	64
EMLÉKEZETPOLITIKA ÉS NYILVÁNOSSÁG. AZ MTFÁ MŰKÖDÉSE	
ÉS A TÖRTÉNELMI FILMEKRŐL FOLYÓ VITÁK 1990-2002 KÖZÖTT	71
A Magyar Történelmi Film Alapítvány	71
Viták a nyilvánosságban	76
A MAGYAR FILM EMANCIPÁCIÓJA	83
Emlékezetkiesés	83
„A történelem vége”: múltunkat mesévé oldja az emlékezés	87
AZ IDEGEN, FILMNYELVEN SZÓLVA. KÜLFÖLDIEK ÉS KISEBBSÉGEK	
A MAGYAR FILMEKBEN (1960-2005)	103
Az idegenek honosítása	109
A külföld mint politikai konstrukció – A Szovjetunió mint barát, balek és bandita	113
A Határ – bezártság	116
A Nyugat	118

Ambivalens identitás: hazai kisebbségek, álkülföldiek, külföldi és határontúli magyarok	119
Zsidók	123
Cigányok	127
Titok és másság: a csodálatos idegen	129
Külföld-kép a nemzetközivé váló magyar filmben	131
Identitás határok nélkül	134
Filmtár-szótár Afrikától a cigányságon és a ruténokon át a zsidósáig	136
FÜST, TÜNDÉREK, HÁMLÓ VAKOLAT.	
BUDAPEST A MAGYAR JÁTÉKFILMEKBEN	155
Rémálom és száműzetés	157
Kopott, málladozó, sötétszürke város	161
Polgári lakások perzsaszőnyeggel, dohányfüst	166
Tündérmese, imago mundi	168
Embrevő, szürke-bús, lepusztult, mégis modern város – vagy játékos tündérkert?	171
A KORHŰTLEN FILM, AMELYNEK HISZÜNK	175
Irodalomjegyzék	177
Névmutató (a kötetben szereplő filmrendezők)	189

AJÁNLÁS

Köszönöm doktori témavezetőmnek, Wessely Annának, aki nélkül mindez nem volna szociológia, valamint barátaimnak, Stéphane Goudet-nak és Nachiketas Wignesan-nak, akik nélkül nem vált volna szenvedélyemmé a film.

Ajánlom fiaimnak és mindazoknak, akik a történelem margóján s a filmek képkeretén kívül rekedtek.

„– Semmit sem láttál Hiroshimában. Semmit.
– Mindent láttam.”

(Alain Resnais: *Szerelmem Hiroshima*)

„Habár Saul elveszíti halottját, a film mégis beteljesíti
a küldetését az egyetlen lehetséges módon:
tanúságot téve.”

(Pintér Judit Nóra: *Az örület perspektívái.
Írások pszichológia és film határvidékén*)

„This [...] is an invention of something that could well
have happened. It is the invention of a truth.”

(Robert A. Rosenstone: *The Historical Film:
Looking at the Past in a Postliterate Age*)

„Létre kellett hoznunk egy világot ott, ahol nem volt más, mint pusztaság.
Létre kellett hoznunk – a talajtól az emberi anyagig – egy olyan
évszázad világát, ahol az eredet, a mítoszok, a legendák,
az emberiség történetének emlékei kellett
hogy egyesüljenek a régi katedrálisok oly’ jól ismert ünnepélyességével.
S mindezen felül, az emberek, akik ebben a világban mozogtak,
közel kellett hogy maradjanak hozzánk, vagy még inkább:
közel kellett hozzánk kerülniük.”

(Thea von Harbou Fritz Lang *Nibelungok* című filmjének forgatása kapcsán;
idézi: Jean-Loup Bourget: *L’histoire au cinéma*)

BEVEZETÉS

A láthatatlan kép

Miként a bibliai József, ki a vízözönről „tudott volna akkor is, ha nem került szeme elé babiloni nyelven és megformálásban, mert nyugati hazájában mindenütt közszájon forgott, s különösen az övéi között [...]”¹, a történelmi filmek² is olyan történeteket mesélnek el, amelyeket már untig elégszer láttunk, hallottunk. Hallottuk, mert a kommunikatív emlékezet részesei vagyunk, apáink és anyáink, nagyapáink és nagyanyáink elregélték őket, megmutatták az elsárgult fotókat, elmesélték gyerekkori – háborús, kitelepítéses, ’68-as, Illés-koncertes, rendszerváltós – anekdotáikat; s hallottuk, ismerjük, mert a kulturális emlékezetnek is részesei vagyunk: Gárdonyinál vagy Victor Hugonál olvastuk, Benczúr vagy Delacroix festményein láttuk; de főleg: az iskolában tanultuk. Sőt, gyakran már a moziban is sokszor láttunk. Hány és hány lovat láttunk már csatába nyargalni a filmvászonon, hátukon rettenthetetlen harcosokkal! Pedig egyik sem olyan volt, mint ahogyan a középkori lovak ténylegesen kinéztek. S hányszor jártunk már ugyanabban az ’56-os képi világban és hangkulisszák között! S milyen otthonosak! Pedig „a valóságban” (bármit is jelentsen az) mennyivel több volt a gyereksírás ’56-ban, mint a Nagy Imre beszéd, s voltak színek, nem úgy, mint a fekete-fehér archív-felvételeken!³ Mégis a film az, aminek hiszünk.

Épp azért van ez így, mert a történelmi filmek, szándékuk szerint, nem csak megmutatni akarják, átélhetővé is próbálják tenni a múltat. Ennek – vagyis a múlt átélhetőségének – a brit mozi nagyja, egy bizonyos Korda

¹ Thomas Mann (1975 [1943]): *József és testvérei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 23. o..

² Angolul, ha a grandiózusabb, kosztümös közönségfilmekre gondolunk: *epic film*, *historical period drama*; ha a többire is, egyszerűen: *historical film*/ *historical movie*. Lásd még: „Film and History”, www.h-net.org

³ Ezeket legutóbb Konkol Máté gyűjtötte csokorba, soktucat filmrészletet egymáshoz tapasztva, a magyar filmek 1956-os jeleneteit lajstromba véve: <https://fidelio.hu/vizual/igy-nezett-ki-1956-a-magyar-filmek-szerint-140245.html>

Sándor már a 30-as években megalkotta a máig működő mintáját: „Korda egy új, később többek által is felhasznált modellt dolgoz ki, melyben a távoli (a történelmi) közelebb van, mint a kézzelfogható, a múlt jelenlévőbb, mint az itt és most az elmúlt korok hangja tisztábban cseng [...]. A filmekben megjelenített emberarcú uralkodókkal és közszereplőkkel a közönség azért azonosul könnyen, mert egyénítetten jelennek meg, [például] ők is megözyegyülnek, a beteljesíthetetlen szerelem vagy éppen a házasságtörés áldozatává válnak [...]”.⁴ Hogy ezt az átélhetőséget, mely szorosan összefügg a hitelesség kérdésével, hogyan teremti meg a történelmi film, arról fog szólni ez a könyv.

Alig akad talán – hogy két egymástól látszólag oly’ távoli, kis- és nagytörténelmi példát említsek –, aki a Gothár Péter féle *Megáll az idő* premier plánban a szemünkbe néző főhősnőjének „*Itt fogunk élni*”-jétől, vagy az archív felvételtől recsegő hangú Nagy Imre „...*csapataink harcban állnak*...”-jától ne érzékenyülne el.⁵ Az érzelmi azonosulást megkönnyítő melodráma beszippant. A könnyeink árán lépünk be a történelembe. De a könnyeink is „társadalmi konstrukciók”.

A mozi a képek katedrálisa.⁶ Különösen a múltidéző mozi. A filmek költségei, az alkotók, az „építők”, a jelmez- és díszlettervezők, a szakértők

⁴ Győri Zsolt: „Ezüst tengerbe foglalt drágakő”. A történelem mint otthonteremtés a harmincas és negyvenes évek brit filmjében. 152–153. o.

⁵ Az archív felvételeknek kitüntetett szerepe van a magyar (bár persze nem csak a magyar) filmesek hitelességi stratégiáiban, leginkább épp 1956 kapcsán: „Az ’56-os forradalommal foglalkozó filmek szinte tradíciót kialakítva szövik a korabeli felvételeket a játékfilm szövetébe: *Apa*, *Megáll az idő*, *Eldorádó*, *Szamárköhögés*, *Napló gyermekeimnek*, *Pannon töredék*, *A temetetlen halott*. A dokumentumok játékfilmben történő alkalmazásának több funkciója is lehet. Az egyik a történet tér-idő elhelyezése, hol, mikor, milyen történelmi helyzetben játszódik a cselekmény. Továbbá atmoszférateremtésre, és információközlésre is gyakran használják az eredeti felvételeket, melyek áldokumentumba válhatnak, s a történelmi helyzet individualizálódik. Ezt látjuk például a *Megáll az idő* 1956 októberében játszódó kezdő jelenetében. Az utcai harcok sokszor látott dokumentumfelvételei váltanak át, illetve folytatódnak a játékfilm eszközeivel megkonstruált helyszínben, ahol Kövesék családfője temeti fegyverét és a forradalmat, s készül elhagyni az országot. Az archív felvétel minden esetben bizonyító erővel bír. Felidéz, felmutatja a múltat, és a játékfilmben illetve hitelesíti a film által rekonstruált világot. Ricoeur a fikció történetiesítéséről szólva a dokumentáris bizonyíték külső kényszeréről beszél, amit másként a »valószínűség kényszerének« nevez.” Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*, 83. o.

⁶ A későbbiekben még részletesebben is írok az építészeti és mozi közötti analógiáról, arról hogy miként fejezi ki mindkettő korának gondolkodását, a korszellemet, lásd: Panofsky, Erwin: *Architecture gothique et pensée scolastique*.

és statiszták stáblistákon sorjázó hosszú sora, a filmek technikai háttere, a mozgóképek közművelődési kánonban elfoglalt kitüntetett helye, a történelemábrázolás politikai tétje kicsit olyanná teszik őket, mint amilyenek a reprezentatív középületek vagy a nagyvállalatok székházai, avagy régebben a templomok, katedrálisok voltak: messziről is látszódnak, kitüntetett jelentőségű kollektív produktumokká. A film, éppúgy mint az építészet, egyszerre művészet és ipar, s mint ilyen: sokat elmond rólunk és maradandó nyomot hagy: a rossz színdarabot elfelejtik, ki se adják, műsorra se tűzik, míg egy mégoly ronda nemzeti színház akár száz esztendőt is megérhet. A filmek is sokáig élnek. Minden október 23-án leadják a tévék valamelyik ’56-os filmet, míg a lengyel tévék a nemzeti ünnepekre Andrzej Wajda filmmel kedveskednek nézőiknek. Idehaza mindenki szokott idézni a *Tanúból*, ahogy a *Brian életéből* (Terry Jones) és a *Gyalog galoppból* is (Terry Gilliam, Terry Jones); a westernekből ismerjük a vadnyugatot, a William Wyler rendezte – szigorú szemmel nézve hibáktól hemzseggő – *Ben hurból* Rómát, a *Titanicból* (James Cameron) a 20. század elejének társadalmi viszonyait Nyugaton, a *Tizedes meg a többiek* (Keleti Márton) a vidám világháborút; és Oliver Hirschbiegel *A bukás - Hitler utolsó napjai* című filmjének bunkerjelenetében szereplő Führeren is nagyokat röhögünk – ahogy tucatnyi mém-változatában újra és újra feltűnik a Facebook-falunkon, illetve a Youtube-on.

A kötet, melyet az olvasó kezében tart, társadalomtudományi munka és a filmekről szól. De még inkább rólunk, nézőkről, akik beülünk a mozi-
ba, meg a múltunkról, amit mások kreálnak nekünk. S arról, hogy ezt hogyan teszik, milyen eszközökkel. Ám legfőképp: a hatalomról. Ritkán lehet tudományos szöveg ennél aktuálisabb Magyarországon. 2018 végén ismét bebizonyosodott, hogy a politika egyik legfontosabb céljának a „megfelelő” történelmi filmek létrehozását tekinti. Szász János rendezésében hamarosan megkezdik minden idők valószínűleg legdrágább – a nándorfehérvári csatát megelevenítő – magyar filmjének a forgatását, mely csak gyártáselőkészítésre 91 millió forintot kapott⁷, miközben a tervet balról is és (szélső)

⁷ http://mnf.hu/files/document/document/905/2018_0017%20sz%20hat%C3%A1rozat.pdf

jobbról is⁸ hevesen támadják⁹. Erre válaszul, a Magyar Nemzeti Filmalap bőkezű forgatókönyvpályázatot írt ki történelmi filmekre, melyre többszázszor pályáztak.¹⁰ S mivel ez sem elég, Andy Vajna minden igyekezetét kevesellve, a Kormány úgy döntött, hogy – igaz, egyelőre csak a történelmi tárgyú tévéfilmek gyártását célul tűzve – Televíziós Film Mecenatúra néven egy külön, kimondottan a múltidézészt szolgáló intézményt, pénzalapot is létrehoz.¹¹

Alig egy évtizede, 2008-ban jelent meg Murai András *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után* című könyve, melynek témája látszólag hasonló. Murait sokat fogom még idézni a következőkben, könyvét alapműnek tartom, ugyanakkor azok a diszciplinárs mezők (kommunikációtudomány, filmtudomány, történettudomány), melyeknek keretei között mozog, illetve az a kronologikus, filmtörténeti szemléletmód, amely jellemzi, igen távol áll attól, amit a történelmi filmek szociológiájának nevezhetünk. Murai saját vállalkozásának tétjét így fogalmazza meg: „A műveknek nem alkotók és stílusok, hanem történelmi korszakok szerinti tagolása teszi lehetővé a filmek és a társadalmi emlékezet kapcsolatának vizsgálatát.”¹² Abban egyetértek vele, hogy nem izolált művek, magányos zsenik jelentik az elemzés kiindulópontját, azonban a történelmi és filmtörténeti korszakok szerinti tagolás (ő e kettőt kombinálja) sem igazán alkalmas a szociológiai összefüggések feltárására. A kollektív emlékezet – a fogalom olyannyira hangsúlyos Murainál, hogy könyvének alcímében is szerepel –, és annak keretei sokkal ritkábban „nemzetiek”, mint azt Murai (és egész másféleképpen: a mindenkori államhatalom) su-

gallja: nemzedékek, városok¹³ és iskolák, a filmes mezőben betöltött pozíciók, nemzetközi trendek, s magának a mezőnek az átalakulása éppoly fontosak, meghatározóak, mint a kanonizált nemzeti narratíva. Minden társadalom tagolt, s ez a tagoltság a filmes mezőre is jellemző, a margóra szorult kísérleti filmesektől és filmprófétáktól a kanonizált „művészfilmeket” át a *block buster* gyáripárosokig. Épp az az érdekes, hogy a történelemábrázolás társadalmi lehorgonyzásának milyen sok módja van, vagyis hogy a történelmi hitelességet – bármit is jelentsen az, s hogy mi mindent jelent, épp e könyv tárgyalja – milyen sokféleképpen *produkálják* a filmek. Ezek a mechanizmusok érdekelnek bennünket, a *valószerű múlt* társadalmi konstrukciói. Márpedig valószerű az, ami *nem szokatlan*; Peter Brook színházi és filmrendező mondta 1970-ben, hogy egy történelmi filmben nem lehet váratlan, szokatlan, nem odaillő tárgy a mozinéző látóterében, mert az teljesen lefoglalja a figyelmét, kizökkenti őt, kiszakítja a film univerzumából.¹⁴

De relevánsak-e még egyáltalán a történelmi filmek? A válasz, úgy tűnik, annak ellenére is *igen*, hogy a modernitás nagy narratívái éppúgy meggyengültek, mint magának a mozinak a társadalmi-politikai szerepe. „A korábbi tudományos és politikai legitimációt jelentő, felszabadítást ígérő nagy elbeszélések megszűnése ellenére a társadalmi melodráma tovább él a késő modernitás populáris filmjeiben, mert az amerikai liberális demokrácia igazságosságba vetett, az önreflexív modernitástól érintetlen hite még működteti a melodráma áldozati narratíváját. Az áldozatok történetének elmeséléséhez viszont gyakran a történelmet, a nagy politikai-történelmi kataklizmákat kell az alkotóknak segítségül hívniuk. Ilyenek a holokauszt-melodramák. Pl. Schindler listája (Schindler's List. Steven Spielberg, 1993), A csíkos pizsamás fiú (The Boy in the Striped Pyjamas. Mark Herman, 2008).”¹⁵ S ha a mozi gazdasági-társadalmi relevanciájára gondolunk: a filmipar (nem csak Hollywoodban, itt Etyeken is) él és virágzik.

A „történelmi filmek szociológiája”, ígéri e könyv címe. Tehát akkor mit is jelent ez? Azt, hogy azokról a társadalmi csoportokról írok, amelyek a történelem bizonyos reprezentációt létrehozzák: a gyarmati hazájuk elvesztése iránt örök nosztalgiát érző pied-noir-okról (Alexandre Arcady), a közelmúlttörténetet újrászínező fiatal filmes Madzag-generációról, a filmes mezőbe súlyos, fekete-fehér szimfóniákkal belépő „így jöttem”-cso-

⁸ „A napokban kirobbant a botrány a Hunyadi-film tervezete körül, miután Stefka István újságíró ismertette a produkció forgatókönyvének részleteit. Azóta lapok tucatjai idézik a történelemhamisítás tényeit nem titkolva felháborodásukat. A magyar- és keresztényellenes propagandának minősülő filmterv a tartalmi elemeken túl azzal vágta ki a biztosítékot, hogy a Magyar Nemzeti Filmalap (MNF) a film megvalósítására a tervek szerint mintegy hétmilliárd forintot szán, és a forgatókönyvírásra, illetve a gyártás-előkészítésre már meg is szavaztak kilencvenmillió forintot.” <https://magyaridok.hu/velemeney/hamis-napszalta-buntudatkeltes-sel-3638576/>

⁹ <https://tett.merce.hu/2018/10/25/kulturkampf-a-magyar-mozikban/>

¹⁰ https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/07/26/tortenelmi_filmek_filmalap_for_gatokonypalyazat_havas_agnes/

¹¹ <https://mfor.hu/cikkek/makro/az-allam-is-beszall-a-tevemusorok-gyartasaba.html>

¹² Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*, 10. o.

¹³ E kötet öt nagy része közül egy épp a Budapest-ábrázolásokkal foglalkozni.

¹⁴ Idézi: Jean-Pierre Jeancolas; lásd: Erőss Gábor: *L'Art de l'Histoire*, 124. o.

¹⁵ Stöhr Lóránt (2008): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. 61. o.

portról (Jancsó Miklós, Sára Sándor, Kósa Ferenc...). S arról ők – a filmes mezőben elfoglalt pozícióikra is tekintettel – hogyan hitelesítették a maguk „történelmét”. Így történt? Nem így, de elhisszük, mert ha nem is valóságos, de valószínű? Mikor, miért nem hisszük? Hogyan találkozik a filmek jelentéshorizontja a nézők elváráshorizontjával?

Elsősorban a játékfilmekkel foglalkozom – legyen az „kosztümös” vagy „művészfilm” –, noha a kérdésfelvetés a dokumentumfilmeket is érinti.¹⁶ A filmeket mint társadalmi termékeket elemzem. Ahogy Murai András is megfogalmazza monográfiájában: „Mára általánosan elfogadott az a felismerés, hogy a kortárs világ múltat idéző alkotásaiból nem elsősorban az egykor-voltat, hanem a mindenkori jelent értjük meg. Ezért, miközben a filmek felfedezik a mögöttünk hagyott időt és teret, mi a művek elbeszéléseit és képeit arra használjuk, hogy mélyebben megértsük azt a világot, amely létrehozta őket.” Ez így van, de önmagában még kevés, ugyanis a társadalmi közeg nem osztatlan, ellenkezőleg, kétféleképpen tagolt. Egyrészt létezik egy olyan erőter (szociológus-nyelven: mező), amely a múlt ilyen vagy olyan ábrázolásának jogáért folytatott küzdelmek színtere (a mozi kulisszái mögött: a filmipar, a fesztiválok világa stb.); másrészt egy olyan befogadó közeg (különböző rendű és rangú nézők, a társadalmi struktúra különböző szegmenseiben), melynek nagyon is differenciált várakozáshorizontját társadalmi csoportjuk saját tapasztalata épp annyira meghatározza, mint a történészek és filmtudósok által kollektívnek tételezett emlékezet, mely maga is kanonizált reprezentációkból táplálkozik. Kicsit furcsa is, ha belegondolunk, hogy ugyanazok a filmkritikusok, akik érzékenyen mutatnak rá például Szabó István és a francia új hullám (pontosabban az Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras és Alain Resnais által fémjelzett *Rive gauche*) mozijának vagy Jancsó Miklós és Antonioni stílusának összefüggéseire, vagy éppen a mindenkori fiatal filmes generációk formabontó és formateremtő erejére, mindarra, ami különböző nemzetek rendezőit összeköti vagy éppen egyazon ország rendezőit elválasztja egymástól, a történész s a – bizony időnként naiv – szociológus szerepét magukra öltve a *metodológiai nacionalizmus* hibájába esnek. Mintha egy tagolatlan, sőt: időtlen (időben nem változó) kollektív emlékezet létezne minden országban. Pedig a film is egy mező, ahol a különböző alkotók különbözőféleképpen próbálják megjeleníteni a múltat, konzervatívok és újítók küzdenek, intéz-

mények, filmalapok jönnek létre és omlanak össze stb. Nemes Jeles László a saját apjától – Jeles Andrástól – is radikálisan eltérő perspektívát választ „ugyanannak” a témának a feldolgozásakor.

S hogy mitől „hiteles” egy történelmi film? Attól hogy – ebben a kettős erőterben, a filmek alkotói és befogadói oldalán – létrehozza, megkonstruálja hitelességét. De hogyan?

A hitelesség kérdésére négyféle válasz szokott születni. Hivatkoznak egyfelől a személyes élményekre, másfelől a történész szakértőkre, levéltári stb. forrásokra (*facta loquuntur*); harmadikként a hasznossági elvre, vagyis a film pedagógiai funkciójára, míg végül a „művészi hitelesség”-re. Már ebből is látszik, hogy a legotrombább bakik, a legnyilvánvalóbb anakronizmusok is csak bizonyos szempontból, csak bizonyos hitelességi stratégiák kontextusában számítanak bakinak, illetve anakronizmusnak; az egyik ilyenről az idős Fritz Lang számolt be az évtizedekkel korábban, 1924-ben forgatott *Nibelungok* forgatására visszaemlékezve, ahol a nagy nehezen és nagy költséggel leforgatott tömegjelenetek forgatásnap esti újranezések fedezte fel, hogy egyes *hunok* karórát viselnek. Mivel a filmet a nemzetközi közönségfilmnek szánták, a jeleneteket újra kellett forgatni. De ez nem szükségszerű. Az anakronizmus nem önmagában, hanem a reprezentációs-autentifikációs stratégia függvényében lesz „hiba” vagy éppenséggel „erény”. Például Sofia Coppola, aki filmjét szintén nemzetközi piacra szánta, de alapvetően a fesztiválokra megszerezhető szimbolikus javakra optimalizálta hitelességi stratégiáját, szándékos anakronizmusokat helyezett el a *Marie-Antoinette*-ben. Ennél is bonyolultabb helyzetet teremt – a rendező hitelességi stratégiájának szempontjából – az olyan irodalmi adaptáció, ahol egy más műfajban elfogadott, de legalábbis évszázadok alatt kanonizált anakronizmust, nevezetesen a Shakespeare-nél könyvet olvasó Brutus alakját, a Julius Caesart rendező filmes, Joseph L. Mankiewicz az angol drámaíró szövegéhez hűen, de a nézők várakozáshorizontjához nem illeszkedve, a film közönségét mehökkentve jelenítette meg.¹⁷ Hogy mi korhű, azt a moziközönség dönti el.

Személyes emlékeikkel leggyakrabban éppen maguk a rendezők szokták *hitelesíteni* a művüket: „[A *Plusz-mínusz egy nap* kapcsán] ebben a riportban Fábri Zoltán egy háborús élményére utalt mint élményforrásra: visszagondolt »a tömeges deportálások és rettegés időszakára«, megjelent előtte az a Kossuth Lajos utcai, október 15-i felvonulás, amikor a Szála-

¹⁶ Ezek történelemábrázolásával foglalkozik többek között Stöhr Lóránt, aki a trauma fogalmán keresztül közelíti meg a kérdést egyik írásában (Stöhr Lóránt: *Feltépett sebek*, https://mediakutato.hu/cikk/2011_03_osz/07_feltepett_sebek).

¹⁷ Bourget, Jean-Loup (1992): *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, 133–134. o.

si-hatalomátvétel napján ezrek vonultak fel a Fórum mozi előtt [...]”¹⁸ A filmkritikusok, esztéták is gyakran hivatkoznak erre a személyességgel érvelő, voltaképpen filmtörténeti hitelesítési módra; Kovács András Bálint szép megfogalmazásában: „*A hatvanas évek társadalomábrázolása mögött mindig is ott rejtőzött a sztálinizmus diktatúrája, mint viszonyítási pont. Az ekkor készült művek jelentős hitelét az adta – ha egyáltalán megfelfejthető ez a titok –, hogy igazán belső viszonyuk volt a történelemhez. Ezt a viszonyt az a hit táplálta, hogy van remény a hatalomnak való kiszolgáltatottság megszüntetésére.*”¹⁹

A történész szakértők tudományos tekintélyüket latba vetve próbálják erősíteni a film mint múltábrázolás hitelességét: „A[z Oliver Stone által rendezett, *Nagy Sándor, a hódító*] produkció tervezésének kezdetekor a kellékesek, a díszletekért, fegyverekért és egyéb dizájn-elemekért felelős szakemberek az Oxfordi Egyetemen Foxot és régész társait keresték fel: »Egymás után repkedtek a kérdések, és hónapokon át kutattunk mi is, hogy válaszolhassunk nekik: a kor állatáldozási szokásaitól kezdve az ágyak és a sisakok formájáig. «”²⁰ De még egy olyan allegorikus filmnél is, mint Jancsó Miklós legendás *Szegénylegények*je, hatalmas kutatómunka, történész-szakértői háttéranyag hitelesíti az alkotást.²¹ S már 1938-ban, amikor W. S. Van Dyke a Marie Antoinette-et forgatta, a filmstúdió, a történelmi életrajzot (az angol szakkifejezéssel élve: *biopic*-et) hitelesítendő kiadott egy promóciós kampánykönyvet, mely szerint: a forgatás előkészítésének 4 éve alatt 59277 (!) történelmi kérdést válaszoltak meg, 1538 (!) kötetes bibliográfiát állítottak össze, 10615 (!) fényképet (?!), festményt és grafikát gyűjtöttek össze. S még így is megtörtént – legalábbis a filmesek historiográfiai hitelesség-narratívája szerint –, hogy a forgatást a rendezőnek le kellett állítania, amikor *korhűtlen* nadrágot fedezett fel egy jelenet forgatásakor az abban szereplő 250 statiszta egyikén.²² A hollywoodi filmipar már a két világháború között is a fontos marketingeszközök közé emelte a *történelmi hitelesség* [historical accuracy, historicity], a *realizmus*, sőt: az *igazság* filmvásznon való megjelenítésének stratégiáját. Ugyanakkor a historiográfiai hitelesség alku tárgyát képezi a filmkészítés kollektív folyamatában; Howard Hawks 1955-ös *A Fáraók földje* című filmje kapcsán

például olyan kompromisszum született, vagyis az anakronizmus olyan, még elfogadható, azaz valószerűnek látszó szintjében egyezett meg a szakértő és a rendező, hogy utóbbi lemondott a filmjében szerepeltetni tervezett lovakról, előbbi pedig arról, hogy meggyőzze a rendezőt: tevék sem éltek a piramisépítő fáraók korában Egyiptomban, csak két évezreddel később kerültek oda.²³ Általában a realizmus (értsd a megszólítani kívánt közönség számára korhű ábrázolás!) szükséges és még elégséges szintje az, amit a filmek történelem gyanánt megkonstruálnak.

Már e bevezető tanulmányban fontos leszögezni, hogy film és történelem viszonyának elemzése folyamatosan szerepel a történettudomány napirendjén, itthon 2016-ban a *Korall Társadalomtörténeti folyóirat* 65. számát szentelték e témának „Film és történelem” címen, Czoch Gábor szerkesztésében. Ugyanakkor a történészek számára – és ez fokozottan igaz e folyóirat említett tematikus számára, sőt, egyetlen tanulmány kivételével annak egészére²⁴ – általában nem válik külön a történelmi filmek elemzése és a filmek történeti (vagyis dokumentumként való) elemzése, mint ahogy voltaképpen a dokumentumfilmek és játékfilmek között sem tesznek különbséget. Annál is inkább így van ez, mert gyakran épp a dokumentumfilmek tűnnek a történettudomány és/vagy a nyilvánosság szempontjából a nagyobb jelentőségűnek: Franciaországban Marcel Ophüls 1969-ben forgatott, 1971-ben mozikba került 4-órás dokumentumfilmje, a *Bánat és irgalom* volt az egyik ilyen fordulópont: megtépázta a „Minden francia ellenálló volt a II. világháború alatt” mítoszt.²⁵

A filmes mező társadalomtudományos, intézménytörténeti szempontokat középpontba állító vizsgálata sem ritka, ilyen például Varga Balázs szintén 2016-ban megjelent kötete²⁶; de a jelen kötetben olvasható, a Ma-

²³ Idézi Bourget, Jean-Loup (1992): *L’histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, 136. o.

²⁴ A kivétel: Böszörményi-Nagy Orsolya: „Film produkció és reprodukció között. A Szerelm című film értelmezései”, *Korall társadalomtörténeti folyóirat*, 36–55. o.

²⁵ Erőss Gábor: „L’Art de l’Histoire : Construction sociale de l’authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma”, 12. o.

²⁶ Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. A kötetben olvasható intézmény- és filmtörténeti elemzés nélkül a történelmi filmek szociológiája sem lehetséges. Ezt egy idézzel illusztrálom, amely épp arról szól, hogyan strukturalódott újra a rendszerváltás után a magyar filmes mező, és milyen intézményi keretek között születtek meg a 90-es évek fontosabb történelmi filmjei: „Ennek a nemzedéknek [a fiatal filmeseknek] a legfontosabb filmjei azonban a kilencvenes években már az új gyártó cégeknél [és nem a Kádárkorszak filmygártását meghatározó stúdiókban] készültek: a [Szász János féle] *Woyzeck* a Magic Mediában (akik amúgy a [Koltai Róbert féle] *Sose halunk meg* gyártói is voltak), a [Janisch Attila féle] *Hosszú alkony*, a *Simon*

¹⁸ Marx József (2004): *Fabri Zoltán*. Budapest: Vince Kiadó, 175. o.

¹⁹ Kovács András Bálint: „A film szerint a világ”, 285. o.

²⁰ „Nagy Sándor: a történész a film mögött” (s.a.) 2004. december 1. (<https://mult-kor.hu/cikk.php?id=8816&pIdx=2&print=1>)

²¹ Lásd: Stöhr Lóránt: *Die Männer in der Todesschanze /Szegénylegények*, 2019.

²² George F. Casten, *Making History*, 71. o.



gyar történelmi Film Alapítvány (MTFA) 90-es évekbeli történetét feldolgozó elemzés is ilyen. Mindezzel együtt a történelmi film szociológiája magyar nyelven – talán Józsa Péter 40 évvel ezelőtti klasszikus Jancsó Miklós tanulmányait leszámítva a társadalomtudományos vizsgálódás szempontjából eddig jóformán szűz terepnek bizonyult. Józsanak különösen a *Még kér a népről*, annak jelentésszerkezetéről és hatásszerkezetéről írott tanulmányai²⁷ fontosak a mi szempontunkból. Józsa a filmszociológiát négy alfajra osztja: a filmtartalom szociológiája, a filmcsinálás szociológiája, a moziba járás szociológiája és az attitűd (ti.: a nézői attitűdök) vizsgálata.

Ami a pedagógiai funkciót illeti²⁸, egykoron – száz évvel ezelőtt – sokan hitték, hogy ez lesz a legfőbb hasznuk; 1915-ben, a New Yorker – D. W. Griffith filmeposzának hatása alatt – így fogalmazott: „*The time will come, and in less than ten years, when the children in the public schools will be taught practically evrything by moving pictures, certainly they will never be obliged to read history again*”.²⁹ Ez a magabiztos jóslat ugyan nem vált be, de tény, hogy a történelmi filmeket azóta is sokat vetítik az ifjúság okulására. Sőt: a múltidéző mozi mára a történelemdidaktika kiemelt területévé lépett elő. Ugyanakkor épp a fiatal generációk esetében merül fel legélesebben az az elvárás – az iskola mint a kanonizált történelembábrázolás reprodukcióját elváró normatív intézmény közegében –, amit historiográfiai megközelítésként írok le, azaz hogy a filmen mindenekeelőtt a történelmi hűséget kéri számon:

„A kerettanterv tematikai egységekhez javasol történelmi tárgyú játékfilmeket, amelyek egészében vagy jeleneteiben kapcsolódhatnak egy-egy leckéhez vagy a megismerésre váró témakörhöz. [...] A játékfilmek hatásukat akkor érik el, ha a néző – jelen esetben a tanuló – bele tudja élni magát a film által bemutatott történetbe. Ezért a történelmi tárgyú játékfilmeknek meg kell felelniük bizonyos kritériumoknak, azt a hatást kell kelteniük, hogy amit bemutatnak, az teljes

Mágus [Enyedi Ildikó], illetve *Az alkimista és a szűz* [Kamondi Zoltán] pedig az Eurofilm Stúdióban.” 73. o.

²⁷ Józsa Péter: *Estztikai alkotások társadalmi hatása. Tanulmányok és kutatási beszámolók és Négy Jancsó-film jelrendszerének néhány mozzanata*.

²⁸ Erről részletesebb bibliográfia található például a következő két tanulmányban: Varga Emese: „Történelmi játékfilmek a történelemtanításban” és Böszörményi-Nagy Orsolya: „Film produkció és reprodukció között.” (utóbbinál a 36. o. 1. lábjegyzetében).

²⁹ New Yorker Magazine, 1915. idézi: Matthias Steinle: *Geschichte im Film: Zum Umgang mit dem Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart*. 147. o.

mértékben igaz. Ez a hatáskeltés audiovizuális szemléltető eszközünknek egyszerre előnye és hátránya is. Hiszen a játékfilmek használatával a történelmi gondolkodás fejlesztését szeretnénk elérni. A hitelesség látszatát is teljesen nélkülöző történelmi témájú játékfilmek komolytalanok és szemléltetés szempontjából nem használhatók, vagy olyan egyéb tartalmi elemmel kell rendelkezniük, amitől tanórán felhasználható lesz az alkotás. Példaként említeném Herendi Gábor Magyar vándor című filmvígjátékát, mert bár a film hazánkhoz kötődő történelmi eseményeket is bemutat, de teljes mértékben nélkülözi a történelmi és a korhűséget. Egészen másról van szó, amikor az alkotók pontatlanságából fakadóan az ábrázolt jelenetekben anakronisztikus elemek tűnnek fel, mint például Koltay Gábor millicentenáriumi mozijában a *Honfoglalás* című filmben. *Honfoglaló őseink bizony nem zománcozott üstben készítették el ételleiket*.³⁰

Végül, ami a művészi hitelességet illeti, bizonyos értelemben az a legelvontabb, más értelemben épp az a legközvetlenebb, tisztán a filmből mint esztétikai produktumból, a konkrét film értékéből és ebből fakadó átélhetőségéből levezetett hitelesség. Ezt fogalmazta meg Heller Ágnes filozófus Szabó István filmjéről, *A napfény ízéről* folytatott vitában: „*A tiszta műalkotás az igazságát kizárólag önmagában hordozza. Mondhatnánk, hogy igazsága kinyilatkoztatott igazság (...). Hogy Arisztotelészt idézzem, a tragédia nem azt mutatja be, ahogy az eset megtörtént, mert az a történészek dolga, hanem ahogy az eset megtörténhetett volna, ahogy meg kellett volna történnie. Ha Szabó István filmje tökéletes műalkotás volna, felesleges lenne vitatkozni azon a kérdésen, vajon kiről és miről szól a film...*”.³¹ Ugyanezt fogalmazza meg a könyvem egyik mottójául választott idézetben a történelmi film egyik legismertebb teoretikusa, Rosenstone is: „*This [...] is an invention of something that could well have happened. It is the invention of a truth*.”³²

A hitelességet Murai András szerint kétféleképpen teremtheti meg a film. Egyfelől a néző fejében meglévő tudásokra hivatkozva, másfelől – a fenti negyedik módus szerint, Arisztotelésszel, Heller Ágnessel és Rosenstone-nal összhangban – a művészi igazság autonóm és eidetikus normái szerint: „*A múltfilm nem a fantázia szülte képzelgés. A múltról szóló filmek ugyanis általában törekednek az általuk bemutatott világ hitelesítésére. [...] érdemes megkülönböztetni a külső referenciát és az önreferencialitást*.

³⁰ Varga Emese (2013): „Történelmi játékfilmek a történelemtanításban”.

³¹ Heller Ágnes: *A parvenük kora. Megjegyzések és ellenmegjegyzések Szabó István filmjéhez, Múlt és Jövő*, 2001/1.

³² Robert A. Rosenstone: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*. 64. o.

A külső referencia azt jelenti, hogy a filmek beépítenek olyan elemeket az általuk ábrázolt világba, melyek a már legitimált történelmi tudáshoz kapcsolják a film világát. A külső referencia elemei a film elbeszélésén kívüli valóság tényeire vonatkoznak. Az önreferencia pedig a mű felépítésére utal, elsősorban az elbeszélés igazságára, logikájára. A kérdés, hogy milyen arányban van jelen a múltról szóló filmben e két referencia.”³³ Eszerint alapvetően bináris rendszer volna a film történelmi hitelességének konstrukciója: a művész és az esztétikum egyfelől, a néző és legitim, bevett, kanonizált, iskolában tanult történelmi narratívák másfelől. Ez a bináris (külső/belső) hitelességmodell is használható, ám a személyesen átélt közelmúlt hitelesítő funkciója nélkül az elmúlt 50 év múltfilm-termésének java nem volna érthető. Hiszen a személyes autenticitás egyszerre külső és belső, gondoljunk csak a kanonizált Holokauszt-reprezentációk történelmének és a Kertész Imre által személyesen hitelesített történetnek az összeolvadására Koltai Lajos *Sorstalanság* című filmjében!

Míg a rendezők a művet minden eszközzel igyekeznek hitelesíteni (ezekről szól ez a könyv), a nézők – legyenek bár hozzáértő filmkritikusok, történészek vagy laikusok – épp a filmek hitelességét szokták megkérdőjelezni. A *Pearl Harbor*-ban (Michael Bay, 2001) a nők nem sétálgathatnának harisnya nélkül; az *Elizabeth: Az aranykor* (Shekar Kapur, 2007) főszereplője, Kate Blanchett túl fiatal (!) és nem is kívánhatja férjéül az orosz cárt, Rettegett Ivánt, aki akkor már rég nem élt; Nagy Sándor, a hódító (Oliver Stone) sosem ülhett fríz lovon, amit ezer évvel (!) később tenyésztettek csak ki; a *Büszkeség és balítélet* (Joe Wright, 2005) szereplői sosem húzhattak Wellington-csizmát a lábukra; az *Elfújta a szél* (Victor Fleming, 1939) Atlantájában elektromos közvilágítás fényénél bonyolódik a cselekmény, holott az amerikai polgárháború után bő másfél évtizeddel találta csak fel Edison a villanykörte; a *Titanic* (James Cameron, 1997) egyik dialógusában szereplő amerikai tó a Titanic idején még nem is létezett; a *Ryan közlegény megmentésébe* (Steven Spielberg, 1998) is „baki” csúszott, egy olyan, a cselekmény, vagyis a II. Világháború után 20 évvel gyártott oldalkocsis motor képében, amely ráadásul még csak nem is német (náci), hanem orosz (vagyis szovjet); a *Rettenthetetlen* (Mel Gibson, 1995) is „hemzseg a hibáktól”, például 200 évvel a skótszoknya tényleges „feltalálása” előtt is már azt hordja benne a főhős; a *Trója* (Wolfgang Petersen, 2004) is elvétí a korszakot párszáz évvel: fémpénzek szerepelnek benne, a film-

ben az akhájok ún. triérész (vagyis három evezősoros) hajókon érkeztek meg Trójába, ezt a típust azonban a valóságban csak 600 évvel később vették be, az akháj harcosok sisakja és páncélzata sem felel meg az adott korszaknak stb.; a *Gladiátornál* (Ridley Scott, 2000) még hosszabb a lista: Commodus nem ölte meg édesapját, Marcus Aureliust, a főhősnek nem lehetne tábornoki rangja volt, ez a titulus nem is létezett a római légióban, először Franciaországban jelent meg valamikor a 16. században, a filmben nem szerepelhetnének németjuhász kutya, mert ez a fajta csak két évezreddel (!) később jelent meg, az íjászok nem kaphatnák azt a parancsot, hogy „tüzeljenek”, mert ezt a kifejezést csak a puskák elterjedésével együtt kezdték el használni (a középkorban) stb.³⁴ Persze mindezt csak akkor nevezzük (akár hozzáértőként, akár laikusként) anakronizmusnak, ha elfelejtjük azt, ami a történelmi filmek szociológiájának alfája és omegája: a történelem nem „van”, sőt: nem „volt”, hanem teremti, konstruálják; a történelmi film pedig nem attól hiteles, ha realista, hanem attól, ha a nézők annak látják. Márpedig Mel Gibson nem volna igazi skót, ha nem volna rajta szoknya. Hiszen attól skót a skót. A szoknya valószerű – mind egy, hogy valóságos-e.

Kilenc filmből álló mintájának elemzéséből Thomas Scharff hasonló következtetést vont le: a középkor a filmekben nem az, aminek a történészek leírják, hanem egy olyan, a néző számára valószerűnek látszó elemekből felépülő vizuális kánon, melyet – még ha anakronisztikus is – ő hitelesnek észlel, részben a korábban olvasott, hallott, tanult ismeretei alapján, részben épp más, korábban látott filmek alapján; eszerint a középkort a néző egyes – jól ismert és jól felismerhető, azaz már korábban megtanult és a tanultaknak megfelelően ábrázolt – kellékek és díszletek (fegyverek, épületek – különösen várak –, ruhadarabok stb.) alapján azonosítja be. Scharff szerint két dolog nem hiányozhat a középkor filmes megjelentetésének eszköztárából: az *erőszak* és a *kosz*.³⁵ Persze ez alól a filmes hüvelykujj-szabály alól is kivételt képeznek az olyan múltat idealizáló, mitizáló, legenda-gyártó filmek, mint amilyenek az Árpád-korról készültek – pedig ne felejtjük: ez ugyanaz a középkor! Ilyen volt a *Julianus* barát, Koltay Gábor filmje 1991-ben, vagy a magyar filmipar egyik legnagyobb sikere, a szintén Koltay Gábor rendezte 1996-os *Honfoglalás*. De akár sár, kosz, mocsok és

³³ Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. 78. o.

³⁴ Lásd: <https://brightside.me/wonder-films/10-historical-movie-fails-that-show-the-past-wrong-575860/>

³⁵ Scharff, Tomas: *Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*. 71. és 73–77. o.

féktelen erőszak, akár nemzeti legendárium, a néző elvárásaihoz, *előképzeteihez*, hallgatólagos tudásához való igazodás igénye közös.

Robert Rosenstone, a múltfilm talán legtöbbet idézett amerikai szakértője³⁶ is újra és újra nekirugaszkodott a kérdésnek, 2001-es tanulmányában például elismeri, hogy a történészeknek mindig is fejtörést okozott a történelmi film – majd megpróbálja a „közönség-” [mainstream] és „művész/dokumentumfilm” [experimental] kategóriák szerint felosztva bemutatni az ezekre a filmtípusokra jellemző történelemkonstrukciókat. Eszerint a hollywoodi *közönségfilm* (1) a történelmet úgy meséli el, mint egy történetet, (2) megszemélyesíti a történelmet, (3) de ugyanakkor lezárt történetként, befejezett múltként mutatja meg nekünk, (4) érzelmi hatást kelt (avagy: arra vadászik), (5) mimetikus reprezentációra törekszik: az épületeket, kosztümöket, kellékeket a mindennapi élet részeként mutatja be, hogy úgy nézzenek ki, mintha tényleg a múltat látnánk (és egyúttal elfeledtesse, hogy mindez csak konstrukció, reprezentáció), (6) a film a történelmet egységes folyamatként ábrázolja, nem osztja fel – ahogyan azt a historiográfiai szakszövegek teszik – témák szerint, vagyis egy-egy szereplő egyszerre nő, vazallus, katolikus stb. Mindezekkel a jellemzőkkel *szemben* határozza meg Rosenstone a másik típusú múltidézés, a művész/dokumentum/kísérleti film történelemábrázolási módszerét, mivelhogy – mondja – ezek a filmek maguk is ezt teszik: (1) értelmeznek, (2) nem vagy nem csak egyéni, hanem kollektív történelmet is mesélnek, (3) versengő narratívákat, illetve perspektívákat mutatnak be, (4) távolítanak és „drámátlanítanak”, (5) tudatosan lemondanak a mimetikus ábrázolásról (emiatt is válik, ahogyan azt e bevezető fejezet címében is kiemeltem: „láthatatlanná” a történelem), (6) feldarabolják, mozaik-szerűen ábrázolják a történelmet. Akár így, akár úgy: a történelmi mozgókép és a történészek által írott szövegek két külön univerzumot képeznek.³⁷

Végső soron tehát – és ennek a paradoxonnak a kibontása talán e kötet legfőbb vállalása és újdonsága egyben – a filmvászonon látható történelem szükségképpen anakronisztikus és egyben *láthatatlan*. A ma nézőjéhez szól, és épít annak meglévő tudáskészletére, arra, amit korábban tanult, olvasott, látott. *Representatio in absentia*. A történelmi film *képtelenség*. Pontosabban: nem „prezentáció”, hanem *reprezentáció*, s mint ilyen: társa-

dalmi tény. Erről szól ez a tanulmánykötet: a láthatatlan képek és a valószínűnek ható anakronizmusok társadalmi konstrukciójáról.

S bár mi sem áll távolabb egy társadalomtudományos szövegtől, mint a prófécia műfaja, az e kötetben foglalt, korábban megjelent filmszociológiai tanulmányok mintha mégis megjövendölték volna azt a filmet, mely – a maga vállaltan és tudatosan radikális történelemábrázolásával, a képek helyébe lépő hangkulisszákat vagy éppen a mélységélesség felszámolása révén – beteljesítette, megvalósította a történelmi filmek évszázados programját, tőkélyre fejlesztve a *representatio in absentia* elvét, s amely, minden dokumentarista hitelességével együtt is, végső soron a befogadók kollektív jelentéshorizontját emeli a képek és a historiográfia helyébe: ez a *Saul fia*, Nemes Jeles László filmje.³⁸ Nemes Jeles minduntalan visszautal erre az előzetes, hallgatólagos tudásra, képi eszközökkel és a hangkulisszákkal egyaránt: „A Saul fia első jelenetében a sonderkommandós Sault látjuk, ahogyan némán teszi a dolgát: levetkőzteti és betereli az embereket a gázkamrába: asszisztál az SS-nek társai meggyilkolásához. Közben a háttér hangfoszlányaiból derül ki, hogy az örök jól begyakoroltan tévesztik meg a frissen érkezett foglyokat. Azt állítják, hogy zuhanyozni fognak, és utána megkezdődik számukra a táborbeli élet. A nézők jól tudják, hogy ez hazugság.” (Pintér Judit Nóra: 2017: 49.)

* * *

A kötet első része – a bevezetőt követően – *a történelmi filmek szociológiájának* elméleti kérdéseit tárgyalja, míg a második *film és politika* kapcsolatát, a harmadik *a történelemről leváló magyar filmet* és a filmről leváló politikát, a negyedik az „idegenek”, *a hazai kisebbségek, a külföldiek és a külföld* filmes ábrázolását, az ötödik pedig a filmes *Budapest*-ábrázolásokat. Olyan, korábban folyóiratokban megjelent tanulmányokról van szó, melyeket jelen kötet alkalmából javítottam, bővítettem és dolgoztam át;³⁹

³⁸ „...véleményem szerint az Oscar-díjat épp ennek köszönhetik az alkotók, annak, hogy eldöntötték: az optikai tartományba a homály is beletartozik. Ez a film legvadabb felfedezése, az éles arc mögött kirajzolódó homályos háttér esztétikája.” (György Péter, In: „Elemi, érzéki kihívás” – Enyedi Ildikó, György Péter és Rényi András a *Saul fiáról*, Magyar Narancs, 2016/9. <http://magyarnarancs.hu/film2/ele-mi-erzeki-kihivas-98428>)

³⁹ Az itt megváltozott formában, kibővítve közölt tanulmányok eredeti megjelenési helye:
(1) *A történelmi filmek szociológiája*. In: Némédi Dénes, Szabari Vera (szerk.), *Kötőjelek*.

³⁶ Marc Ferronak, a francia „film és történelem” kutatási irány legnagyobb tekintélyének álláspontjával a kötet első részében foglalkozom részletesen.

³⁷ Rosenstone, Robert A.: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*.

s így e tanulmányok mára egységes monográfiává, a történelmi filmek szociológiájának általános elméletévé értek össze.

A TÖRTÉNELMI FILMEK SZOCIOLÓGIÁJA⁴⁰

A történelmi film túl komoly dolog ahhoz, hogy történészekre bizzuk; pontosabban: ahhoz hogy a történettudományra bizzuk. A legjobb történészek ezt idejekorán felismerték. Például Pierre Sorlin is így fogalmaz: „A legtöbb olyan könyv és szakcikk, amely a történelmi filmekkel [history in film] foglalkozik, a filmekben bemutatott eseményeket ugyanazon események szöveges leírásával hasonlítja össze, de ez a megközelítés nem hatékony. [...] ehelyett a narratíva [account] politikai logikáját kellene inkább megértenünk.”⁴¹ A film nem levéltári dokumentum, nem gesta hungarorum; hanem a maga sajátos logikája szerint, egy bizonyos gazdasági-politikai kontextusban létrehozott mozgókép.

E kötet középpontjában a normatív („pontos/pontatlan az ábrázolás”) megközelítés helyett a reprezentációk hitelességének politikai, társadalmi konstrukciója áll: a *valószerűség létrehozásának folyamata*. Hiszen a pontos (reális, valóságos, akkurátus, korhű stb.) ábrázolás nem eleve adott sajátossága egy filmnek, hanem kollektív folyamat és termék. Érdeemes túllépnünk a naiv historiográfiai, a naiv esztétikai, de a naiv politikai olvasaton, így azon a féligazságon is, hogy a történelmi film nem más, mint a

ELTE Szociológia Doktori Iskola Évkönyve. Budapest: ELTE Társadalomtudományi Kar, 2005. pp. 91–128.

(2) és (3) A magyar film emancipációja. 2000: Irodalmi és társadalmi havilap. Kultúrafinanszírozási különszám. pp. 25–40. (2004)

(4) Az idegen, filmnyelven szólva: külföldiek és kisebbségek a magyar filmekben (1960–2005), *Regio*, 16:(4) pp. 77–129. (2005)

(5) Füst, tündérek, hámló vakolat: Budapest a magyar játékfilmekben. *BUKSZ – Budapesti könyvszemle* 4: pp. 336–342. (2005)

⁴⁰ E fejezet „A történelem művészete. A „múlt-kép” összehasonlító kultúraszociológiája: Történelem és emlékezet megjelenítése a magyar és francia filmekben (1958–2002)” címen az ELTE és a párizsi EHESS (Ecole des hautes études en sciences sociales) közös doktori programjának keretében francia nyelven írt doktori disszertáció – először „A történelmi filmek szociológiája” címen 2005-ben megjelent – elméleti összefoglalójának 2018-ban átdolgozott, bővített és javított változata. A disszertáció témavezetői voltak: Jacques Aumont és Wessely Anna. A bizottság tagjai: Jacques Aumont (EHESS), Lakatos László (ELTE), Pascal Ory (Université Paris I.), Wessely Anna (ELTE). A védés 2003. január 31-én Párizsban zajlott. A disszertáció minősítése: Summa cum laude, francia címe: *L'Art de l'histoire. Sociologie culturelle comparée de l'image-passé: représentations de l'Histoire et de la Mémoire dans le cinéma français et hongrois (1958–2002)*.

⁴¹ Sorlin, Pierre: *How to look at an 'Historical Film'?* 45. és 46. o.

politika szolgálóleánya. Ezt a korántsem hamis, de leegyszerűsítő, redukcionista szemléletet sokan képviselik, például így: „Korda sikerén felbuzdulva beindult a brit filmgyártás mindmáig legpiacképesebb árucikkének, a kosztümös filmnek a tömeggyártása. Megjelent a filmtörténet jellegzetes műfaja, az úgynevezett birodalmi film, melynek célja a dicső múlt éltetése volt”.⁴² A valóság azonban szerencsére ennél bonyolultabb: a filmek nem redukálhatóak propagandafunkciójukra, még ha van is ilyen nekik. Mert egy ilyen egydimenziós értelmezés nem ad választ sem arra, hogy mitől lesz egy (ilyen vagy másmilyen) film *korhű*, sem arra, hogy – s minket ez érdekel, hiszen ez a történelmi filmek szociológiájának tárgya – mitől *fogadják el annak*, és *hogyan zajlik a filmes mezőben a korhűség társadalmi produkciója* – azaz, mitől tűnik végül *valószerűnek* egy mégoly hihetetlen, régmúlt eseményeket felidéző történelmi film.

Ha már szociológia, kezdjük a mintavétellel. Nem elégedhetünk meg az ad hoc téma- vagy rendezőválasztással, szükség van valamiféle reprezentativitásra. Ez háromféleképpen érhető el. Egyrészt a politika vagy a nyilvánosság napirendjén szerepelt művek elemzésével, másrészt a filmtörténeti kánonnal, harmadrészt az „eltűnt” filmek előkeresésével. Így jöhet létre a történelmi filmek szociológiájának háromosztatú mozgókép-korpusza: vita (nyilvánosság) – konszenzus (kánon) – elhallgatás (cenzúra).

De mit is gondolunk a történelemről? Közhelyszámba megy a magyarok vélt vagy valós, de mindenképpen általánosan elfogadott, sőt intézményesített áldozati szerepe. A Himnusz óta a magyarok balsorsát megénekeltek és szavakba öntötték már sokan: „Van ez a magyar (meg kelet-európai) történelemszemlélet, az önsajnálát évszázados dallama (és érzete!), hogy Mátyás királytól kezdve megy lefelé minden, konyul a história, és hogy mi, magyarok áldozatok vagyunk. Ez a mai napig kitart.” – írja Esterházy Péter (*Javított Kiadás*, 185. o.). Az Esterházy-idézet zárójelei ki is jelölik a kutatási programot: az „*érzet*” és a „*dallam*” megkülönböztetése figyelmeztet a reprezentációk társadalmi konstrukció voltára és a különböző megjelenítési módok sajátosságára; a Kelet-Európa-fogalom pedig arra, hogy nem feltétlenül magától értetődő „nemzeti” sajátosságról van szó.

De hogy egy másik példát is lássunk: az évszázadok, sőt: évezredek során, már Asterix-től kezdve, a franciák akkor is győztesek, ha nem azok. A francia *grandeur* bűvköréből nehéz kitörni. A gall csodaital nem használt a rómaiak ellen; a jakobinus terror a későbbi totalitárius rendszerek

⁴² Váró Kata: *A kosztümös filmek helye a brit filmgyártásban*, 168. o.

előképévé vált; 1940-ben is megalázó volt a németektől elszenvedett vereség; azután következett Vichy. Ám a franciák a négy győztes nagyhatalom egyikeként vonultak be Németországba, s az egész világ a Bastille lerombolására emlékszik, nem pedig az Éberségi Bizottságra. Marc Ferro a történelemkönyveket elemezve arról is ír, mi az, ami belőlük kimaradt: „Mind den háborút, melyet a földkerekség hadi dicsőségére legbüszkébb nemzete vívott, így vagy úgy, de polgárháborúk kísérték: 1939–1945 esetében ez világos, de igaz a Forradalomra, a Császárságra, Jeanne d’Arc korára is (...)”.⁴³ A történelem, tudjuk: konstrukció (Hobsbawm 1983). De vajon valóban „nemzeti” konstrukció-e, van-e „magyar”, „francia”, „brit” (angol?), német történelemszemlélet? A kérdés korántsem nemzetkarakterológiai természetű: társadalomtudományos szempontból a tét az: milyen mértékben hatja át a politika a többi társadalmi tevékenységi szférát? Tanácsosnak tűnik nem eleve feltételezni, hogy van *homogén magyar/ francia/ német/ brit stb. történelem-kép*.

Bár mindig lehet emellett, vagyis a filmnemzeti sajátosságok mellett is érvelni. Mert egy-egy társadalom, illetve „kultúra” története és mintázata leírható bizonyos jellemző vonásai alapján – például múltorientált (német vagy magyar) kultúra egyfelől, jelenorientált (brit vagy francia) civilizáció másfelől⁴⁴ –, és mert a filmek is mások. A franciáknál: régmúlt, dicsőség, fény, haladás; Magyarországon: 20. század, sötétség, szenvedés, bukás. Ezt legtalálékosabban egy francia filmtörténész, a magyar mozi kiváló ismerője fogalmazta meg (Jeancolas 1989, 2001). Ez mind igaz, de a szakdolgozatomban felvázolt „kétféle történelem” modelljének magyarázóereje mégis viszonylag kicsi. Jancsó Miklós és Várkonyi történelmi filmjei között kimutathatók ugyan párhuzamok – de még több a különbség. Szabó István életművének, pályájának is felrajzolható az íve –, de vannak lényegi irányváltások. A francia mozi heterogenitása és változása az 1960-as évektől napjainkig: szintén óvatosságra int. Ezért is fogalmaztam meg „ellenhipotéziseket”: a *contrario* bizonyítással igyekeztem elkerülni, hogy beleessek a magától értetődő nemzeti különbségek és leegyszerűsítések csapdájába.

A homogén nemzeti történelemszemlélet létét – logikailag – kétféleképpen lehet cáfolni. Egyrészt a különböző országok közötti párhuzamok, másrészt az országon belüli különbségek bemutatásával. Az első párhuzam:

⁴³ Marc Ferro: *Comment on écrit l’histoire?* 135. o.

⁴⁴ Norbert Elias: *La Civilisation des mœurs*, 11–73. o. és Wessely Anna – Csepeli György: Wessely Anna – Csepeli György: „A közép-európai szociológia kognitív esélye.”, 1–7. o.

a németek, szerbek vagy a franciák ugyanúgy meg vannak győződve róla, hogy ők is történelemorientált nemzet. Ami pedig – például – a magyar és a francia történelmi filmek hasonlóságát illeti: a film technikai adottságai, a műfajok, stílusok és témák gyakran hozzák közel egymáshoz a különböző országok filmművészeit. Mindezen túl vannak közvetlen hatások is, igaz, ezek inkább egyirányúak: a *Cinéma du direct*, a *Nouvelle vague* és a *Rive gauche* sok rendezőnkre hatott (a doku-fikciós Jean Rouch a Dárday István-féle Budapesti Iskolára, az újhullámos François Truffaut és a „balparti” Alain Resnais például Szabóra.)

Az országon belüli különbségek bemutatathatók a Bourdieu-féle művészet-szociológiát alkalmazva a filmes mezőre: struktúrája és szerkezet-változása leírásával. Ehhez el kell fogadnunk – legalább mint hipotézist –, hogy még az államszocializmus évtizedeiben is eléggé autonóm volt ahhoz a magyar film, hogy mint viszonylag önálló kultúratermelő mezőt elemezhessük. Ugyanakkor a magyar-magyar különbségeket nem csak a rendezőknek a mezőben elfoglalt pozíciói közti különbségek, hanem az egész mező átalakulása, azon túl külső, politikai okok is magyarázhatják. Például a rendszerváltás, előidézve a múltorientált magyar filmes hagyománnyal való szakítást, megváltoztathatta volna a történelemábrázolás kánonját. A fentiekből háromféle kutatási irány következett. Egyrészt az országon belüli különbségek vizsgálata, másrészt az országok közötti hasonlóságoké és – végül – a film autonómiáját leginkább megkérdőjelezhető tényező, a politika vizsgálata. Legyen szó az 1993-ban a kormánypártok kezdeményezésére létrejött Magyar Történelmi Film Alapítvány (MTFA) tevékenységéről (erről részletesen lásd e kötet második fejezetében), a 2018-ban létrehozott újabb intézményről és vitákról⁴⁵, vagy a filmekkel kapcsolatos nyilvános vitákról, pl. a Sacha Guitry Napkirály-filmje keltette politikai polémiairól⁴⁶, vagy a *Napfény íze* körül kialakult hazai sajtóvitáról.⁴⁷

A történelmi közviták metaszintjén a túlzott múltbarévedést, köldök-nézést ostromozó értelmiségi vitáját találjuk azokkal a szintén értelmiségi partnereikkel, akik viszont épp a múltfeltárás tabuinak ledöntését, a nemzeti önvizsgálatot szorgalmazzák. Franciaországban a „*Syndrome de Vichy*” (Rousso 1990; Todorov 1995; Rousso–Conan 1996), vagy Pascal Ory kifejezésével élve a „*Retro Satanas*” jelenségét (Ory 1989) vizsgáltam, s azt, vajon milyen mértékben befolyásolta a francia értelmiségi mezőben (nyil-

⁴⁵ <https://tett.merce.hu/2018/10/25/kulturkampf-a-magyar-mozikban/>

⁴⁶ Bertheuil: *De quel droit, Monsieur Guitry. Ou la représentation de l'Ancien Régime selon Le Figaro littéraire*, 141–144.

⁴⁷ Erőss Gábor: *Le 'hors-sujet'. Débats dans l'espace public*, 313–324. o.

vánosságban) zajló önvizsgálat és polémikus közelmúlt-feltárás a játékfilmek alkotóit. A történelmi film tétje s egyúttal eszköze is a *szimbolikus küzdelmeknek*. Mégis feltételeztem, hogy – a közvélekedéssel ellentétben – a politika a filmes mezőt csak késve, közvetve és viszonylag gyengén befolyásolja. Még a mindenben az emlékezet-konjunktúra jeleit felfedezni vélő Henry Rousso is elismeri, hogy a film kívül marad a visszaemlékezés-iparon (Rousso 1990: 259–275). A francia értelmiségi mezőt európai perspektívában vizsgálva ugyanakkor rögtön feltűnik, hogy Németországban a párizsi vitákhoz kísértetiesen hasonló polémia zajlott a közelmúltban az emlékezés káráról és hasznáról (A. Assmann – Frevert 1999).

Történettudomány és szociológia

Bár olvasóim egy része számára túlságosan magától értetődő lehet, érdemes ehelyütt leszögezni, hogy a történelmi film, még a legavíttabb is, a nézőjét az ókorba vagy a középkorba kalauzoló is mindig a máról – ergo a ma társadalmi viszonyairól és törésvonalairól, csoportidentitásairól – szól. „*A kosztümös filmek, legyen szó irodalmi adaptációról, életrajzról, megtörtént események feldolgozásáról, vagy akár pusztai fikcióról, mindig is csalogatóan hatottak a közönségre [...], éppen ezek a nosztalgikus múltidéző alkotások reflektálnak leginkább az adott kor társadalmi és politikai helyzetére.*” (Váró 2010: 179.o.) Mindezt, ha tovább akarjuk emelni e könyv tétjét, úgy is megfogalmazhatjuk, hogy jelentős részben ezekre a múltidéző mozgóképekre hárul a késő modernitás (posztmodernitás) által megtépzott, mára megroggyant nemzeti és egyéb identitások megerősítésének feladata, s épp ezért is szükségszerű jellemzőjük az anakronizmus: „*Jameson szerint a posztmodern filmek nosztalgiája a jelennek szól, amelyből hiányzik az önazonosság [...]. A nosztalgia az örökös elmúlásra és elvesztésre kárhoztatott jelennek szól, amely jelen a posztmodernben a múlt törmelékeiből áll össze. A múlt képeinek szabad idézgetésével, egy adott történelmi korszak aprólékosan pontos rekonstruálásával (Pl. Barry Lyndon [Stanley Kubrick, 1975], Gladiátor [Gladiator. Ridley Scott, 2000], A hölgy és a herceg [L'Anglaise et le duc. Eric Rohmer, 2001].) történelmi utazásokat tehetünk anélkül, hogy megértenénk az összefüggéseket és folyamatokat, amelyeknek feltárására a korfestő részleteket mellőző, absztrakt és univerzális modern történelmi film irányult (Pl. Szegénylegények [Jancsó Miklós, 1965], Vándorszínészek [O tha-szosz. Theo Angelopoulos, 1975]). A posztmodern tudat számára minden kor és kultúra azonos közelségben van, egyformán idézhető, rekonstruálható,*

amelynek műveletében a filmnek kitüntetett szerep jut. Baudrillard szerint a múlt iránti nosztalgia az elveszett valóságnak szól, a nosztalgiafilmekben rekonstruált múltban tulajdonképpen a valóságot állítják helyre.⁴⁸ A szociológiai kérdés tehát az, mely csoportok, milyen intézményi mechanizmusok közvetítésével állítják elő ezeket a történelmi fragmentumokból építkező identitáskonstrukciókat?

A „film és történelem” viszonyával foglalkozó – jórészt angol és francia nyelvű – szakirodalom melynek egyfajta alternatívájaként határozta meg e kötet módszerét és elméletét – kritikai feldolgozásának ismertetését rövidre fogom, csak címszavakban tárgyalom, noha ez Magyarországon szinte egyáltalán nem ismert. A témával nálunk elméleti igényrel csak a történészszakmán kívüliek foglalkoztak (Báron 2002; *Filmvilág* 1999 [tematikus szám]; Jeles 2000; Schubert 2000; Szilágyi 2005; Berkovits 2005), de könyv vagy disszertáció terjedelmű feldolgozás eleddig egyáltalán nem született.⁴⁹ Kivételt képez Murai András kiváló, hiánypótló könyve, mely a kollektív emlékezet szociológiájának irodalmát is feldolgozza.⁵⁰

Franciaországban – elsősorban Marc Ferrónak köszönhetően – ma már bőséges szakirodalom áll rendelkezésre, s nem szentségtörés a filmek forrásként való felhasználása, de a mai napig nagy a szakma ellenállása: a filmek presztízse egyes meghatározó történészek szemében csekély, Pierre Nora például tudomást sem vesz a filmekről hétköztetes *opus magnum*ában (Nora [szerk.] 1984–1992).

Ez más történészekre egyáltalán nem jellemző, sőt. Két nagytekintélyű történésznek köszönhető, hogy egyrészt a film elismert kutatási témává vált a történettudományban is, másrészt a film sajátosságát is elismerték (noha, mint látni fogjuk, a filmeket hajlamosak mégis mimetikus teljesítményük alapján megítélni). „Siegfried Kracauer és Marc Ferro időben és térben egymástól távoli, de egyaránt reprezentatív elképzelése szerint a film egészen mást közvetít, mint az írott források, és így 'társadalmi ellenanalízisre' ad alkalmat” (Ferro), vagy olyasvalamit képvisel, ami csak a filmekből olvasható ki ilyen egyedülálló módon, és lehetőséget biztosít egy társadalom

⁴⁸ Stöhr Lóránt (2008): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*, 66–67. o.

⁴⁹ 2001. május 29-én lehetőségem volt részt venni az ELTE BTK Gazdaság- és Társadalomtörténeti Tanszékén egy tanszéki vitán, kiváló tudósok – Bácskai Vera, Benda Gyula, Gerő András, Kövér György, Mátay Mónika, Szívós Erika – részvételével, melynek témája éppen a mozi és a történelem (tudomány) viszonya volt. Az ott elhangzottak is erről győzték meg.

⁵⁰ Murai András (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*.

mély, pszichológiai elemzésére (Kracauer).⁵¹ Egyébként Marc Ferro is élt számos pszichológiai metaforával, ő is úgy tekintett a filmre, mint a kollektív tudatalatti afféle művészi megnyilvánulására; de nem győzzük eleget hangsúlyozni: mindezt úgy tette, hogy nem a történelmi filmet, hanem a filmet mint történelmet vizsgálta: azt, hogy a 20. század első felének filmjei mit mondanak hatalom és egyén *akkori* viszonyáról (például a sztálini propagandafilmekben vagy éppen Fritz Lang *M – egy város keresi a gyilkost* című filmjében).

A szociológus tehát, bár megközelítése markánsan eltér a történettudományétól, sokat tanulhat e tárgyban is a történészektől, Marc Ferrotól⁵² (Ferro 1977 [1993], 1992, 1981, Garçon [szerk.] 1992) Hayden White-ig (White 1988, 1992), Christian Delage-tól (Delage [szerk.] 1997, Delage–De Baecque 1998, Delage–Guigueno 2004) Robert Rosenstone-ig (Rosenstone 1988, Rosenstone [szerk.] 1995), Robert Toplinig (Toplin 1988) és Saul Friedländerig (Friedländer 1992). A témával könyvek (Landy 1997 és 2001; Chiari–Rogg–Schmidt 2003; Abrash–Sternberg [szerk.] 1983) és folyóirat-cikkek tucatjai (Raack 1983; Herlihy 1988), sőt külön folyóirat (*Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* – Cleveland) is foglalkozik, s egyre több helyütt a történészképzés részévé is vált, így például Németországban (Rother 1997).

A háborúk filmi megjelenítésének könyvtárnyi szakirodalma van (Daniel 1972, Puiseux 1997 stb.), amely sajátos módon kicsit külön életet él, nemigen kapcsolódik a történelmi filmekkel foglalkozó történészek munkáihoz (Brion 1996), inkább a *filmesztéták, filmtörténészek felségterületének számát*. De persze, mint minden leegyszerűsítő szakirodalmi összegzés, ez is csak részben igaz, hiszen egy mérőöldkőnek számító német⁵³ és egy szintén nagy, reprezentatív francia kötetben egyaránt harmonikusan illeszkednek egymáshoz a filmtörténészek, irodalmárok, történészek tanul-

⁵¹ Böszörményi-Nagy Orsolya: „Film produkció és reprodukció között. A Szierelem című film értelmezései”, 37. o.

⁵² Marc Ferro annyira meghatározta a francia diskurzust e tárgyban évtizedekre, s mind a mai napig, hogy 2015-ben, egy olyan folyóirat-szám, amely egyébként a „történelem és film” téma tudományos megközelítésének új alapokra helyezését tűzte ki célul, épp megintcsak őrá – a film mint a történelmi dokumentum és mint a történelem mozgatórugója gondolatára – hivatkozik elsősorban, és azt hirdette, hogy tovább lép ezen, mégis azt mondja, mint Ferro, hogy: a film mint archívum (azaz a film mint történelmi dokumentum) érdekli. Lásd: Dork Zabunyan: *Présentation du numéro „Histoire et cinéma: nouveaux cadrages”*, 163. o.

⁵³ Heinz-B. Heller et alii (szerk.): *All quiet ont he genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegfilms*.

mányai – habár a szociológusok, kulturális antropológusok hiányoznak. Az mindkét kötet központi kérdése, hogy egyáltalán létezik-e a háborús film műfaja mint olyan, s miután erre mindkettő igennel felel, annak egyik alkategóriájaként kezeli a háborús történelmi filmet, melynek születését a német szerzők D. W. Griffith *Birth of a Nation* és Abel Gance *Napoleon* című filmére vezetik vissza⁵⁴, míg a francia tanulmánykötet az öt rendező – Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, Darryl F. Zanuck – nevével fémjelzett 1962-es amerikai háborús film, a normandiai patraszállást Steven Spielberg *Ryan közlegénye* előtt évtizedekkel elbeszéli eposzára.

A történészek és a szociológusok közötti vita egyik oka a *linguistic turn*⁵⁵ előtti (vagy elleni) történészek normatív szemlélete, mely a mimézis mindenkefelettségének kimondott-kimondatlan tételéből indul ki. A másik a nyelvi fordulat utáni történetírás szövegek központúsága, a forgatókönyvnek és a dialógusoknak vagy a narrátornak szentelt kitüntetett figyelem; s egyidejűleg a képolvasási képesség és készség – vagy csak hajlandóság – viszonylagos hiánya. A szakirodalom tehát valóság-hűség- és narratívacentrikus. Ezenkívül a történészek, a köznyelv szóhasználatát átvéve, maguk is hajlamosak rá, hogy pszichológiai metaforákkal írjanak le, mélylélektani, pszichiátriai analógiákkal – elfojtások, trauma stb. – magyarázzanak társadalmi jelenségeket.⁵⁶ A francia történészek gyakran szinte belegabalyodnak a többértelmű *histoire* szó szemantikai hálójába: történet és történelem analitikus megkülönböztetése elmarad (ez főként Delage és De Baecque könyveire jellemző, de Ferro fogalomhasználata is következetlen); minden *régi*, „történelmi jelentőségű” film fontos, csak éppen a történelmi filmek sikkadnak el. Végül, de nem utolsósorban: a történészek az *Anna*-estől Kosáry Domokosig gyakran vállalnak szakértői szerepet, s ezzel maguk is formálják a filmek történelem-képét⁵⁷, még ha nem is mindig tudnak azonosulni az így létrejövő alkotások múltbírálásával⁵⁸.

Egy kiváló történész kilépett a fent leírt diskurzustérből, a mimézis és a narratíva bűvköréből, de írásai nemigen találtak visszhangra (De la Brétèque 1992). Egy másik történész, Pierre Sorlin érdeme, hogy a film vi-

⁵⁴ Tomasz Klein et alii: *Motive und Genese des Krigfilms*, 15. o.

⁵⁵ Richard Rorty: *The Linguistic Turn*.

⁵⁶ Marc Ferro is ezt teszi már sokszor idézett munkáiban, de hasonlóan járnak el mások is, pl.: Michael S. Roth: Trauma, Repräsentation und historisches Bewusstsein.

⁵⁷ Morrissey: *Historiens et cinéastes*.

⁵⁸ Rainer M. János: *Nagy Imre utolsó szavai*, 25–31. o.

szonylagos autonómiájának hangsúlyozásával, a befogadói gyakorlat és az európai színtér fontosságának kiemelésével a szakmabeliek közül talán elsőként szakított az egyetlen magyarázó változóval – a nemzetállami kultúrpolitika hatásával – érvelő elméletekkel. Művének címében nem is a „történelem” szó szerepel, hanem a „szociológia”. Az ő nevéhez fűződik a film mint milió elmélete, amely a Bourdieu-féle megközelítéssel rokonítható (Sorlin 1977). Míg azonban Sorlin a nézői gyakorlatot a nézőszámokkal méri, a jelen kutatás előfeltevése az, hogy a kevesek által látott filmek szimbolikus (kultúraszociológiai) jelentősége akár jóval nagyobb is lehet, mint sok „népszerű” filmé. A Káel Csaba rendezte *Bánk bán* például csaknem kétéves késéssel került moziforgalomba, mégis – forgatása közben és utána is – folyamatosan szerepelt a nyilvánosság napirendjén; két különösen hosszú és különösen kevés mozilátogatót vonzó francia dokumentumfilm, a Claude Lanzmann rendezte *Shoah* és a Marcel Ophüls-rendezte *Bánat és irgalom* pedig a legtöbbet idézett francia filmek sorába tartozik.

Módszerek. Szociológia és szemiotika

A külső és belső elemzés szintézisére/meghaladására törekszik Roger Bastide-től Pierre Bourdieu-ig⁵⁹ minden művészettel foglalkozó társadalomtudós. Szociológiai szempontból a „botrány” és a „konszenzus” kifejezheti a jelenségek weberi értelemben vett „kulturális jelentőségét”: a konszenzus a – díjak, kritikusok, nézők általi – felszentelés indikátora, a botrány az eretnokségé. A vitákban általában egyszerre tesznek kísérletet a felszentelésre és a „lejárátásra” (lásd: lent, a viták elemzését). Tehát az elemzés egyrészt a konszenzus-övezte, másrészt a vitát vagy egyenesen botrányt kiváltó filmekre koncentráljon. A feltűnően elhallgatott, nyilvánosságból kiszorult (esetleg cenzúrázott) és az állami rangra emelt művek mellett fontosak a tömegeket a moziba vonzó filmek is. E mozzanatok árulkodnak arról, hogy egy film – mint szimbolikus tőke forrása – önmagán túlmutató *társadalmi* jelentőségre tehet szert: az értelmiségi közbeszéd, a sajtó, a politika, a gazdaság szempontjából is relevánssá válhat. Vagy *feltűnően irreleváns* marad, mint az elhallgatott filmek. Mindez idővel változhat. A betiltott, cenzúra sújtotta alkotások az eretnokség

⁵⁹ Roger Bastide: *Art et société*, Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire és Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához*. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*.

bélyegét idővel a felszentelt művek státusára cserélhetik, az elhallgat(tat)ás szándékát gyakran követi a kanonizálás politikája: így járt Franciaországban a *Bánat és irgalom* (melyet az akkor még közvetlen kormányírányítás alatt álló francia köztelevízió hosszú ideig nem volt hajlandó bemutatni), nálunk pedig számtalan film.⁶⁰ Például a *Napló gyermekeimnek*, *A tanú* (vagy Gazdag Gyula egyes – nem történelmi tárgyú – filmjei, illetve Ember Judit több történelmi témájú – de nem fikciós – műve). A hatalmi beavatkozás ráadásul morálisan képviselhetetlenné tette az esetlegesen felmerülő esztétikai ellenvetéseket. A kánon és az apokrif filmek között húzódó határ nyomvonala nem egyértelmű, ezért is nem a művek, hanem a mező elemzéséből indultam ki.

Ennek a módszernek a kiegészítéseként a fontos filmekben belül a legfontosabb jelenetek, plánok kiválasztásához a szemiotika⁶¹ és a retorika eszköztárából meríthetünk: említésre érdemes minden, ami valamely retorikai alakzat része, feltűnő eltérés a barthes-i „zéró szinttől”⁶², illetve a *Groupe µ* által definiált „gyakorlati nulla szinttől”.⁶³ A „gyakorlati nulla szint” megfelel a konvencionak, amely nem más, mint a „zéró szinttől” való szisztematikus eltérés. A retorikai alakzatok négy olyan osztályba sorolhatók, melyek mindegyikének megfelel két-három, központi jelentőségű filmes alakzat:

Kiiktatás [suppression]: ellipszis; a nézőt kizökkentő montázstechnika, de bizonyos esetekben a teret feltűnően leszűkítő plán is. Az ellipszis a filmes történetmesélés alapeszköze, mivel a film mindig összesűríti az időt. A „kizökkentés” pedig az úgynevezett művészfilmé: általa jelzik a rendezők, hogy a mű, az adott „történelmi esemény” vagy „emlék”, ahogyan az a filmvászonon megjelenik: konstrukció, ők hozták létre.

Hozzáadás [adjonction]: filmes alakzatai az ismétlés, a többféle nézőpont megjelenítése; a keretszerkezet; a lassított felvétel; a kép kimerevítése stb. Például a hatvanas évek magyar filmjeiben gyakran ezekkel az eszközökkel jelzik: a történelem ismétli önmagát; a hetvenes, nyolcvanas években pedig lelassul a mozgás, kimerevedik a kép, „Megáll az idő”.

Kiiktatás-hozzáadás, illetve *helyettesítés* [suppression-adjonction, substitution]: metafora; allegória, parabola, sőt: irónia. Ide sorolható még a

⁶⁰ Ezeket a példákat lásd: Gervai András: *Film – Történelem*.

⁶¹ Christian Metz: „La Grande syntagmatique du film narratif”. 126–131.

⁶² Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*.

⁶³ Groupe µ 1982: 36. o. Ugyanez a kutatócsoport vizuális szemiotikával is foglalkozott – bár a mozgóképpel nem vagy alig – és egy nagyszabású összegző munkában tette közzé következtetéseit (Groupe µ 1992).

metonímia. A legnyilvánvalóbb példái ennek Jancsó Miklós parabolái, a *Szegénylegényektől a Szerelmem Elektráig*, illetve a Holokauszt-filmek *metonimikus* ábrázolásmódja. A metonimikus ábrázolásmód kanonizált formája például az auschwitz-i sín pár, de a kabátra varrt sárga csillag is.

Permutáció: a lineáris időbeliséggel való szakítás, különösen a flash-back. Az *emlékezet-kép* (lásd: lent) igen gyakran alkalmazott eszköze (vö.: Alain Resnais *Szerelmem Hirosima* a flash-back-eken alapuló műfeltárás mesterműve). Az Alain Resnais-t mesterének tekintő Fábri Zoltán, Szabó István és Kovács András – az *Apa*, a *Húsz óra*, a *Hideg napok* – egyaránt ezt alkalmazza. A *személyes történelem* az idősíkok permutációja; ez az emlékezet.

A szemiotikai módszert alkalmaztam Fábri Zoltán *Ötödik pecsét* című filmjének elemzésekor is, ahol a háromszintű parabolaserkezet – a bibliai idézetek, az órásmester példabeszéde és a próbatétel – köti össze a szereplők életvilágát a „nagybetűs” Történelem ábrázolásával. Ám itt a szemiotika már nem mint sajátos „mintavételi eljárás”, hanem mint értelmezési séma működött: a teológia, a teleológia és a – habermasi értelemben vett – rendszer kódja világosan elkülönült.⁶⁴

Ha még mélyebbre akarunk ásni, még nehezebben látható összefüggéseket keresünk, akkor a detektív-módszerhez, a nyomozáshoz folyamodunk, mint teszem azt például e kötetnek a külföldiek és hazai kisebbségek filmes ábrázolásáról szóló fejezetében, ahol egy-egy kontextusa alapján értelmezett rövid jelenet, vagy akár egy-egy gesztus, egy-egy idegen akcentussal kiejtett mondat kapcsán értelmezem az adott nép, nemzetiség filmes megjelenítését. K. Horváth Zsolt így foglalja össze ezt a metodológiát: „*E látásmód, módszertan lényege röviden, hogy az értelemképzés apró, első látásra észrevétlen elemekből, motívumokból, gesztusokból, nyomokból indul ki, s – a bevezetőben már érintett – szigorú értelemben vett kontextualizálás eljárásával »épít köré« általános jelentést. A művészettörténetben az ikonológia, a társadalomtörténetben a microstoria programszerűen él ezzel a módszerrel, melynek gyökerei visszamennek a Conan Doyle Holmes-ához, Poe Dupin-jéhez, de kiváltképp Ch. S. Peirce szemiotikájához.*”⁶⁵

⁶⁴ Erőss Gábor: *Le cinquième sceau: La morale de l'Histoire*. 108–135.

⁶⁵ K. Horváth Zsolt (2015): *Az emlékezet betegei*. 244. o.

Tudásszociológia, mező és kollektív emlékezet

Hogy a szociológia a műalkotásokat/filmeket keletkezésük társadalmi közegével hozza összefüggésbe (szándékosan nem írok olyat, hogy abból vezeti le, abból magyarázza), nem lepheti meg az olvasót; ugyanakkor ez a megközelítés nem sajátja. Az esztétika is gyakran hasonlóan jár el. E keletkezési „*folymat rekonstruálásához*” – írja Radnóti, „*igénybe kell venni mindazt, ami a művészre hathatott. A képpel egyenrangú funkciója támad a szónak. Mítosz és vallás, költészet és tudomány, a társadalmi és politikai élet, személyek, intézmények, gazdasági kapcsolatok (például a megrendelés) dokumentumai tárhatják fel a kép jelentését. [...] a zseni műve nem szabad, hanem felszabadított szépség, melynek kontextusát kell feltárni szóban és képben*”.⁶⁶

Társadalom és film viszonya építészeti és társadalom Panofsky által megfogalmazott összefonódását idézi: a megjelenítési sémák, bár korántsem „tükrözik” a valóságot, de árulkodnak a kor uralkodó szellemi irányzatainak múlthoz való viszonyáról, az értelmezés sémáiról, hiszen a rendezők habitusát „a kor” s az értelmiségi-művész miliő egyaránt formálta.⁶⁷ A művészetszociológia tudásszociológiai releváns feladatát Mannheim Károly határozta meg: „a megértés, az értelmezés és a fordítás hagyományos hermeneutikai tanát oly módon kell [ett Mannheimnek] újrafogalmaznia, hogy illeszkedjék a javasolt történeti magyarázat ismeretelméleti megalapozásába”⁶⁸. A tudásszociológiai hagyományhoz egyaránt kapcsolódik Bourdieu kultúraszociológiája és Halbwachs elmélete a kollektív emlékezetéről.⁶⁹ A kollektív emlékezet nem valamiféle diffúz, gomolygó felhő a nemzeti múltból. Történelem és emlékezet konstrukciójának jól meghatározható társadalmi keretei vannak, melyek nem feltétlenül esnek egybe a nemzetállami keretekkel. A kollektív emlékezet társadalmi keretei egyben a történelmi film társadalmi keretei is. Öt halbwachsi csoportot érdemes külön kiemelni: 1) a nemzet; 2) a társadalmi osztályok (rétegek); 3) a generációk⁷⁰; 4) a „kulturális csoportok” – a *pieds-noirs*-októl a zsidóig; 5) a

család. A kollektív emlékezet családi kerete a sajátos filmkészítési stratégiaként is megjelenő „emlék-kép” ábrázolási sémáiban nyilvánul meg (lásd lent, a *Két ideáltípus: „történelem-kép” és „emlék-kép”* című fejezetben). Franciaországban a családi emlékezettel a nemzeti közösség mint az emlékezet kollektív kerete kel versenyre (Magyarországon is, de kisebb sikerrel). A kollektív emlékezet kultúrtörténetének szempontjából az emlékezet osztály- és nemzetspecifikus keretei gyengülni látszanak,⁷¹ s ennek társadalomtörténeti okai vannak. De vajon érvényesül-e ez a tendencia a filmes mezőben is? Bourdieu nem írt a moziról,⁷² de a mező és a habitus elmélete, valamint a *Művészet szabályai*ban lefektetett elvek a film szociológiájában is alkalmazhatók. Bourdieu ugyanakkor redukcionista néven nevezi Lukács, Goldmann, Antal Frigyes és Adorno elméletét. Lukács ún. 1. jelrendszere

már itt szeretnék egy hosszabb lábjegyzetet szentelni, egy olyan idézeten keresztül megmutatni a (filmes) nemzedék mint társadalmi keret kérdésnek komplexitását, amelyben a szerző sok példával illusztrálja azt is, hogy miért releváns ez a keret, s azt is, miért nem: „Egyáltalán van-e összefüggés a filmekből kiolvasható közelmúlt-hoz való viszony változása és a különböző nemzedékek eltérő nézőpontja, illetve ezek változása között? Számomra úgy tűnik, a múlt ábrázolásában nem az alkotók generációs különbsége a döntő. Talán csak a második világháború és a holokauszt traumáját feldolgozó filmek esetében figyelhetünk meg valamiféle nemzedéki válaszvonalat. Bacsó Péter (Hamvadó cigarettavég), Sára Sándor (A vád, Könyörtelen idők), Szabó István (A napfény íze, Szembesítés), Koltai Lajos (Sorstalanság), Jeles András (Senkiföldje), Sipos András (Az én kis nővérem) – valamennyien ’56 előtt születtek. A Kádár-rendszerrel szülő filmek készítői között találunk olyan fiatal alkotókat, akik hasonló stílusban, többé-kevésbé nosztalgikus hangvételben elevenítették meg a nyolcvanas éveket (Török Ferenc: Moszkva tér, Buzás Mihály, Erdélyi Dániel: Előre). Ugyanakkor az idősebb generáció tagjai is hasonló atmoszférájú filmeket készítenek a hatvanas évekről (Koltai Róbert: Sose halunk meg, Tímár Péter: Csinibaba). Ám fiatal rendezők között akad olyan is, aki épp ellenkezőleg, a Kádár-rendszer zárt, megalázó oldalát és az egyén kiszolgáltatottságát mutatja be (Hajdu Szabolcs: Fehér tenyér). Az ötvenes évekről szóló filmek rendezői között is találunk eltérő generációkhoz tartozó alkotókat. Például Makk Károly (Szerelmem, Egy hét Pesten és Budán) és Mészáros Márta (Napló-filmek) a Kádár-rendszerben és a rendszerváltozás után is készítették „ötvenesévek” filmet; Sopsits Árpád (Torzók), vagy Cantu Mari (Rózsadomb), vagy Goda Krisztina (Szabadság, szerelem) a témát tekintve elsőfilmesek. A Torzók önéletrajzi ihletű film, a Rózsadomb a rendezőnő biográfiáját ismerte (1958-ban született, a film a Rákosi-korszakban játszódik és ’56-ban ér véget) nem épülhet saját tapasztalatra, s ugyanez mondható el Goda Krisztináról és a Szabadság, szerelemről is.” Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*, 37. o.

⁷¹ Jean-Pierre Rioux – Jean-François Sirinelli, szerk.: *Pour une histoire culturelle*.

⁷² Halála után néhány évvel, 2005-ben jelent meg az általa alapított és évtizedekig szerkesztett *Actes de la recherche en sciences sociales* első olyan tematikus száma, amely a filmmel foglalkozik.

⁶⁶ Radnóti Sándor: *A pátoz és a démon – Aby Warburgról*, 108. o.

⁶⁷ Panofsky, Erwin (1992): *Architecture gothique et pensée scolastique* (postface de Pierre Bourdieu).

⁶⁸ Wessely Anna: „A tudásszociológia mint interpretáció-elmélet. A tudásszociológia mannheimi programja.”, 15. o.

⁶⁹ Fontos, hogy Halbwachs elmélete maga is kettős (Halbwachs 1994 [1925], 1997 [1950]), mint azt Gérard Namer kimutatta (Namer 2000). Én az emlékezés társadalmi kereteinek elméletére alapoztam a filmi múltkonstrukciók elemzését.

⁷⁰ Ennek a csoportnak (amely persze definíció szerint csak többes számban létezik)

alapján ugyanakkor – véleményem szerint – szó szerint értendő az *Esztétikum sajátosságának* címe: nincs közvetlen megfelelés jel és referens között, a mű a recepció folyamatának eredményeképpen, különleges megjelenítő erejénél fogva látszik csupán a valóság tükörképének.⁷³

Mannheim Károly (történelmi) sorközösségként írja le a nemzedékeket, megkülönböztetve egymástól a köznapi értelemben vett nemzedéket (Generationszusammenhang) és az ennél szűkebb, az eseményekre egységesen reagáló generációs egységeket [Generationseinheit]⁷⁴. Jean-Luc Godard és Alain Resnais egyazon nemzedék tagjai, történelmi élményeik is jelentős részben közösek, de két versengő generációs egységhez tartoznak: az egyik a *Nouvelle Vague* a másik a *Rive gauche*⁷⁵. Gérard Mauger szerint a Mannheim-féle generációfogalom és a Bourdieu-i habitus-fogalom az interiorizált észlelési sémák, a „strukturáló struktúrák” szempontjából rokonítható.⁷⁶ Assmannnál a kommunikatív emlékezet hordozója a közös élményanyagot gyűjtött nemzedék; a kulturális az intézmények⁷⁷; a mozi mintha a kulturális és kommunikatív emlékezetet kombinálná: intézményesített nemzeti narratíva s ugyanakkor személyes, közvetlen megjelenítés. Különösen érdekes ez a második világháború megjelenítésénél (lásd lent).⁷⁸

De ha létezik is tudásszociológiai alapokon nyugvó kultúraszociológia, a történelmi film szociológiája eddig *nem* létezett. Célom az volt, hogy megkísérleljem ezt létrehozni, a művészet- és irodalomszociológia mellett az irodalom-antropológia eredményeit is bevonva. Valamint újraolvasva és újraértelmezve a filmtörténetnek ebből a szempontból releváns szövegeit *mint* a történelmi film szociológiáját. A film társadalomtörténetét Franciaországban már megírták⁷⁹; hazánkban még nem, bár egyes korszakok

feldolgozására születtek – részben erre irányuló – kísérletek⁸⁰. A filmeket Wessely Anna munkája⁸¹ alapján az egész kulturális mezőt (a vallási, művészeti és tudományos mező bourdieu-i leírását egyesítve) modellező térben helyeztem el. Az egyes műfajok nem mindig helyezhetők el egyértelműen a mező egyes zónáiban (hiszen lehet „a mező alvégén” is kosztümös filmet gyártani, és az intézményesült rendezők is forgathatnak videóra hosszú beállításokból álló kamaradrámát⁸²), de a filmeseket és iskolákat, esetenként a filmkészítők különböző nemzedékeit – a mező történetének egy-egy adott pillanatában – már igen (lásd: séma). A két tengely egyfelől a specifikus, másfelől a politikai-gazdasági tőke, a négy pólus a „tisza művészet”, az „értelmiségi heteronómia” (Wesselynél: intézményesen integráltak és értő közönségük), az *apokrif* (videó, ismeretlenek vagy el nem ismertek) s végül a gazdasági-politikai tőke birtokosai: a közönség és/vagy a politika kedvencei (Wesselynél: a tömegkultúra termelői és laikus fogyasztói). Mindezt Bourdieu-nél erősen befolyásolja a politika. Én a politika befolyását csak mint hipotézist, nem mint tényt fogadtam el. Az értelmiségi mező – mint a politikai hatásokat a kultúratermelésbe becsatornázó szféra – elemzése elvezetett egészen a *társadalmi nyilvánosság* fogalmáig; Habermas történeti modellje megóv az egyoldalú politikai magyarázatoktól, noha maga is a nyilvánosság politikai funkciójának elsődlegességéből indul ki. De kései műveiben Bourdieu szintén az értelmiségi mező egyfajta újraértelmezésére törekedett; e törekvés szülhette az újságírói mező elméletét⁸³. Bourdieu és Habermas elméletét igyekeztem – hagyománysértő módon – kibékíteni: a társadalmi nyilvánossággként újradefiniált kulturális mező a többi mező működésével kapcsolatos vélemények és diskurzusok, nyilvános érték- és tényítéletek társadalmi erőtere. E vélemények és ítéletek általában politikailag meghatározottak, de nem szükségszerűen azok.

A mezőben a változások mozgatórugója az ortodox/eretnek (heterodox/ heteronóm) feszültség, a konfliktusok a szimbolikus tőkéért folytatott kielezett küzdelmekből fakadnak.⁸⁴ A filmes mezőben időnként különösen ádáz küzdelem zajlik: „régiek és újak” (generációk) között (Nouvelle

⁷³ Vö.: Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Ennek részletes bizonyítására itt nincs mód. Mindenesetre a redukcionizmus bélyegét Lukács egész életművére rá-sütni mindenképpen... redukcionista eljárásnak tűnik.

⁷⁴ Mannheim Károly (Karl): *Le problème des générations*. Mannheim és Halbwachs elméletét a filmek kontextusában részletesebben és pontosan kifejti Murai András, idézett könyvében.

⁷⁵ Michel Marie: *La nouvelle vague. Une école artistique* és Christian Delage – Antoine de Baecque (szerk.): *De l'histoire au cinéma*.

⁷⁶ Mauger, Gérard: Postface de »Le problème des générations«.

⁷⁷ Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas-kultúrákban*.

⁷⁸ Fontos és részletes áttekintést nyújtott az emlékezettel foglalkozó társadalomtudományos elméletekről a *Replika* című folyóirat (Jeffrey K. Olick – Joyce Robbins 1999).

⁷⁹ Daré, Yann: *Histoire sociale du cinéma français*. Paris, La Découverte.

⁸⁰ Lásd: Györfy Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok* és Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*.

⁸¹ Wessely Anna szerk. (1997): *A kultúra szociológiája*. Előszó, 26–27. o.

⁸² Vö.: Pacskovszky József miniköltségvetésű, VII. Olivérje (2000), illetve Eric Rohmer filmje: *L'anglaise et le duc* (2001). Egyszóval nyilvánvalóan naiv feltételezés volna azt gondolni, hogy az anyagi lehetőségek határozzák meg a művészi kifejezőmódot.

⁸³ Pierre Bourdieu: *Előadások a televízióról*.

⁸⁴ Ezt Bourdieu a vallási mezőről szóló tanulmányában fejtette ki tétélesen, közel

vague, Madzag Filmegylet). Persze csak látszólagosan nemzedéki eredetű a konfliktus. Mind a Nouvelle vague, mind a kilencvenes évek elején felázadt akkori fiatalok (Janisch Attila és társai), mind az évezredforduló után egymással szövetkező maiak mozgalma (Madzag Filmegylet – tagjait az ábrán „M” betű jelöli) a külső körülmények alapvető megváltozásával magyarázható „mezőspecifikus” forradalom. Bourdieu-nél a művész az ortodox–eretnek, „tisztá művészet”–„kommersz” kettős oppozíció által kifejlesztett sajátos társadalmi erőterben helyezkedik el (Bourdieu 1992). Például Marcel Ophüls pályáiv is ebben a keretben értelmezhető: eljutott az eretnek *l'art pour l'art* pólustól a felszentelt avantgárdig. A mező struktúrájának megváltoztatására irányuló erőfeszítéseit siker koronázta, hiszen sikerült egy újfajta hitelességi stratégiát elismertetnie: a dokumentumfilmek kommentárját nála a szereplők „valósága” váltja fel.

A szimbolikus tőke – a film esetében – különösen erőteljesen befolyásolja a mezőben elfoglalt pozíciót. Csakúgy, mint a kultúratermelési mezőkben általában, de az ott tapasztaltaknál intenzívebb formában: kulturális és specifikus tőke birtokosának kell *látszani*. A siker kulcsa: „látva lenni” (gondoljunk csak Mészáros Márta példájára, aki a '90-es és 2000-es években állandó médiaszereplő, újabb és újabb viszonylag nagy költségvetésű filmeket készít, bár ezek kritikai-szakmai visszhangja az 1981-es első *Naplót* követően jobbra negatív). A filmes mezőben a gazdasági tőke ritka jószág, ez adja a szimbolikus tőke jelentőségét, hiszen a szimbolikus tőke gazdasági és/vagy mezőspecifikus tőkére konvertálható. Ez adja a nyilvánosságbeli filmrendezői jelenlét és filmmel kapcsolatos viták jelentőségét is.

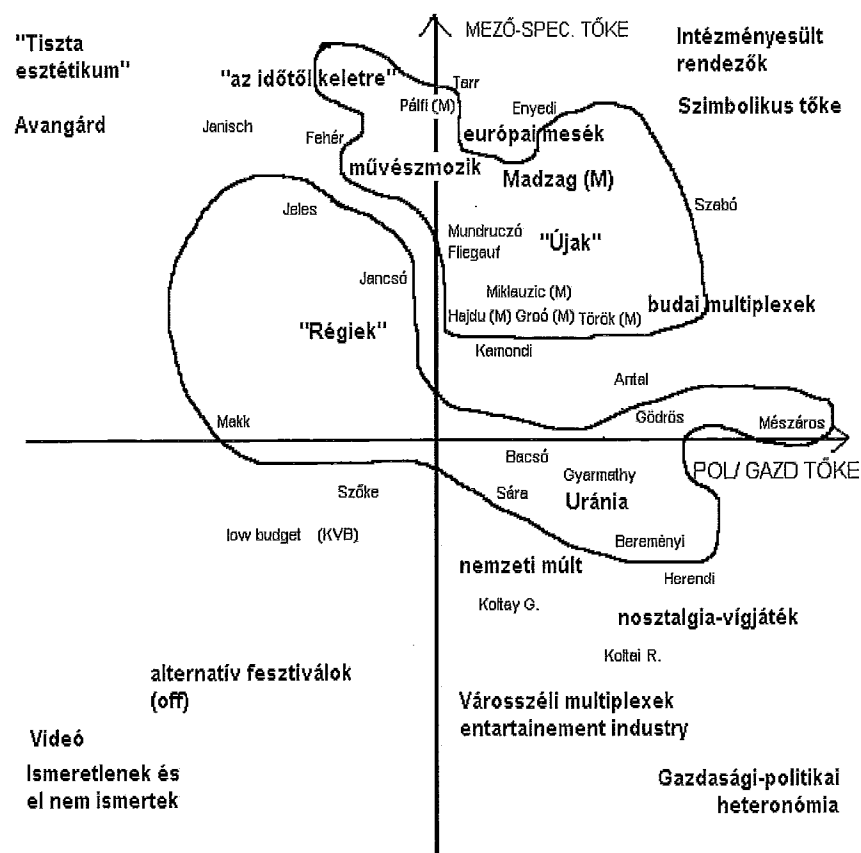
A filmes mező konkrét szociológiai elemzése tehát abból áll, hogy megvizsgáljuk az intézmények (filmstúdiók, filmfesztiválok stb. működése), a kívülről ható, de a filmesek lehetőségeit is meghatározó politikai-gazdasági körülmények (filmfinanszírozás), a filmeket övező nyilvánosság működését, s az egyes filmkészítőknek az ebben az erőterben folytatott *küzdelmeit*, filmkészítési, megjelenítési és hitelesítési stratégiáit. Az intézmények és a filmfinanszírozás közvetlenül is hathatnak a filmkészítés módozataira: „A kilencvenes évek azért is különleges évtized a magyar film-ben, mert annak a ritka példája, hogy a finanszírozás milyen direktén tudja befolyásolni a gyártási szintér erőviszonyait, és ezen keresztül a korszakban érvényesülő filmkészítési trendeket. A stúdiók továbbélése egyszerre példája annak, hogy a filmtámogatás rendje (ebben az esetben a »csomagterv«) ho-

50 évvel ezelőtt, 1971-ben. Lásd: Pierre Bourdieu: *Genèse et structure du champ religieux*, 295–334.

gyan határozza meg a gyártási viszonyokat; a gyártási szerkezet fennmaradása (a stúdiók továbbélő dominanciája) pedig minként konzervál egyfajta filmkészítési hagyományt (ebben az esetben a magát megkerülhetetlen társadalmi-politikai cselekvőnek elgondoló filmkészítés magyar [történelmi] filmes hagyományát).⁸⁵ A mező kettős dinamikáját az az erőter mozgatja, melyben egyfelől a mezőn belüli intézmények, viszonyok, erőforrások, szimbolikus javak (kritikai visszhang, fesztiváldíjak) és nézői elvárások, moziba járási szokások, másfelől a külső hatások (piaci viszonyok, politikai beavatkozások) formálják a filmkészítői stratégiákat, és magukat a filmeket.

Háromféle heteronómia jellemzi tehát a történelmi filmeket. Egyrészt a gazdasági heteronómia (hirdetések, nézőszám stb.), másrészt a politikai heteronómia (ennek jelentősége kisebb, mint gondolnánk, bár így is óriási). De érdemes ettől megkülönböztetni egy harmadikat, nevezzük ezt nyilvánosság-heteronómiának: ez az értelmiség észlelési sémáinak, az újságírói mezőben relevánsnak tartott szempontoknak megfelelő alkotások létrehozására irányul. A nyilvánosságban való jelenlét tétje a szimbolikus tőke felhalmozása, újratermelése és más tőkefajtákra való átváltása. A magyar filmes mező sajátossága, hogy míg a rendszerváltásig egyértelműen a történelmi filmek – jórészt a hatvanas években debütált – rendezői voltak a legelismertebbek (ők a „régiek”), mára a fiatalok „fölkék” kerekedtek. Az ő viszonyuk a történelemhez kettős: a Simó Sándor osztályában végzettek többsége elfogadta az *Így jöttem* imperatívuszát, de identitásukat mégis a – politika-támogatta kosztümös – történelmi filmek (*Bánk bán*, *Hídember*) elleni lázadás határozza meg. Az ortodoxia-heterodoxia megfelelő arányú keveréke sikeres stratégiának bizonyult. A középgeneráció az európai „középműfajú film”, illetve „művészfilm” fősodrához igyekszik kapcsolódni: vagy lehorgonyozva az „időtől keletre” (Fehér György, Tarr Béla, Szász János, Janisch Attila), vagy „európai meséket” mesélve (Enyedi Ildikó, Kamondi, Pacskovszky József). Gothár Péter e két irányzat között ingadozik. Mind a fiatalok, mind a középgeneráció vizuális alapanyagát, személyes élményanyagát az irodalom, a történelem és a filmtörténet adja, méltó jutalmát a nemzetközi fesztiválok zsűrije és a nyugat-európai filmkritikusok kórusa ítéli oda: díjak és dicsérek, vagyis szimbolikus tőke formájában.

⁸⁵ Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*, 72. o.

1. ábra. A magyar filmes mező 2000 körül⁸⁶

⁸⁶ Az egyes rendezők neve után zárójelben szerepelő „M” betű a Madzag Filmegylet-hez való tartozásukat jelzi. – A mezőben elfoglalt pozíciót – durva közelítéssel – az Y-tengely mentén a fesztiváldíjak alapján jelöltem ki, míg az X-tengely mentén a (politikai) nyilvánosság napirendjére kerülve, illetve a nézőszám nagyságával lehetett „előrelépni”. Az így kapott pozíciók természetesen csak egymáshoz való viszonyukban értelmezhetők és nem „pontosak”. (Például az Y-tengelynél a kritikai visszhangot is figyelembe kellene venni; az X-tengelynél pedig az állami kitüntetések; továbbá pontos és egységes mércét kellene alkalmazni). A feldolgozott adatokat és forrásukat lásd: Erőss Gábor, 2005a.

Az elmúlt években pedig kialakult egy új „domináns csoport” a filmes mezőben, amelyet a tapasztalt rendezővé érett korábbi fiatalok és az új fiatalok egy része alkot. Ennek az új – szociológiai értelemben vett – filmes elitnek az emblematisz alkotási Szász János 2013-ban forgatott, Karlovy Varyban Kristály Glóbuszt nyert *Nagy füzet*, illetve az Oszka-díjas Nemes Jeles László 2018-as *Napszállta* című filmje. Ezek a mozinézőknek és film-fesztiválok zsűrijeinek egyszerre készülő, nemzetközivé vált magyar történelmi filmet helyezik vissza az időközben radikálisan megváltozott, Magyar Nemzeti Filmalap dominálta magyar filmfinanszírozási keretek közé.

Hitelességi stratégiák, „határléptés” és reflexivitás

A történelmi filmeket jellemző hitelességi stratégia egyszerre irányul a történetnek mint fikciónak a létrehozására, és a múlthoz való – vagy a múlt adott szakaszának reprezentációhoz való – kitüntetett viszonyának demonstrálására. Ezek a stratégiák a filmes mező egyéb strukturális sajátosságai is kombinálódnak; s a filmekben, illetve a filmekről adott rendezői interjúkban válnak „láthatóvá”.

A hitelességi stratégiák sokfélék. Négy főbb hitelességi stratégia különíthető el aszerint, hogy mi a filmet hitelesíteni hivatott legfontosabb hivatkozási alap: 1) a tények (történettudomány – *facta loquuntur*), 2) élmények (megélt történelem – *in vita veritas*), 3) szépség (esztétikum – *arte legis*), 4) haszon (pedagógia – *ad usum delphini*).

Ezt interjúkban a filmesek s történész szakértőik készséggel ki is fejtik. Eric Rohmer például egy másik, régen felszentelt művészetre hagyatkozik (festészet). Allio ideológiai (marxista) és tudományos (*Annales*) alapon *hitelesít*. Daniel Vigne a megjelenítés valóságosságát hirdeti. Bertrand Tavernier és Jean-Jacques Annaud a közönség kedvéért és kedvére alakítja a történelmet⁸⁷. A különböző hitelességi stratégiákban közös, hogy miközben gyakran külső (nem filmes) eszközökkel vívják ki a közönség elismerését (politikai nyilatkozatok, híres festmények felvonultatása stb.), nem mondanak le a filmben ábrázolt történelemnek a „valóságosságáról”, valóságghű voltáról. Mivel a kulturális nyilvánosságban ez is *elvárás*: a történel-

⁸⁷ Priska Morrissey: *Historiens et cinéastes és Positif – L'histoire au cinéma, à propos des Camisards: conversation avec René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard et Emmanuel Le Roy Ladurie.*

mi filmek esetében a fikcióalkotásnak és a történelmi hűségnek (hitelességnek) egyszerre kell érvényesülnie.

Amikor egy francia színész, aki statisztaként szerzett forgatási élményeit meséli el, kettős hitelességi stratégiát követ: a történészek szaktudására hivatkozik, de arra is, hogy szereplőként mintegy újraátélte azt, amit középkori elődeink átélhettek: „...ez segített megérteni, hogy a korabeli férfiak miért használtak legyezőt, ami manapság nőiesnek tűnhet. Pedig amikor a forgatáson legyezőt nyomtak a kezembe, nagyon is örültem, hogy használhatom [annyira melegem volt a parókában]. A XVII. századi Franciaországban sajátosan legyezték magukat az arisztokraták, egyáltalán nem úgy, mint Itáliában vagy Spanyolországban: az alkar és a felkar derékszöget zárt be, és csak a csukló mozoghatott.”⁸⁸

A hitelességi stratégiák többsége úgynevezett „filmezett” elem, a denotáció, a cselekmény szintjén erősíti a film hitelét, gyakran narrátor közreműködésével. A hitelességi stratégiáknak vannak ugyanakkor teljesen filmen kívüli elemei is, a pedagógiai típusú érvelés – *ad usum delphini* – is gyakran ilyen. De ide tartoznak a különböző rendezői nyilatkozatok, különösen a saját élményekre hivatkozás (*in vita veritas*), vagy éppen a politikai és etikai megfontolások taglalása; de a még a werkfilm is. A történelmi film sajátossága tehát, hogy a fikció létrehozásának aktusát a múltbeli valóság hiteles (nek feltüntetett) felidézésével és korábbi múltábrázolásokra való reflektálással egészíti ki. Végül vannak specifikusan a filmbéli hitelességre irányuló stratégiák is, melyek a konnotáció szintjén bontakoznak ki: ezek impliciten a filmes műfaj konvencióira utalnak, illetve a filmnek mint tiszta művészetnek az elfogadtatására irányulnak: *arte legis*. A film mint tiszta művészet reflektál önnön (elő)történetére: a múlt ikonografikus tartalmaira. S ha már az ikonokat szóba hoztuk: a középkori ikonfestő életét és az orosz nép szenvedéseit elregélő Andrej Tarkovszkij-film, az Andrej Rubljov kapcsán maga a rendező vallott őszintén egy riporternek – aki a filmjét uráló erőszak miéttjéről kérdezte – arról, hogy hogyan él a filmművészet eszközeivel, hogy a filmet magát is hitelesítse, azaz hihetőnek, valószerűnek, igaznak láttassa, fogadtassa el: „...harmadszor pedig, rendezőként mindig számítok a nézőre gyakorolt sokkhatásra; elég a bizonytalankodásból, a háború szörnyűségeiről szóló hosszas magyarázatokból, hiszen egyetlen naturalista jelenet elég ahhoz, hogy a néző traumatikus állapotba kerüljön, és azután abszolút mindent elhiggyen, amit aztán a vásznon lát.”⁸⁹

⁸⁸ Emoi de l'histoire (s.n.), 29. o.

⁸⁹ Idézi Jean-Loup Bourget: *L'histoire au cinéma*, 85. o.

Niklas Luhmann művészetelmélete is központi kérdésként vizsgálja a reflektivitást. A művészet – állítja Luhmann – minden más alrendszer-nél önállóbb: a társadalom alapkérdéseit szimbolizálja, nem mimetikus, hanem játékos és paradigmaticus: mint cseppben a tenger enged bepilantást a társadalom más szféráiba is. Fraktál-módra. A művészet nem csupán autopoetikus, de Luhmann szerint – más rendszerektől eltérően – nincs külső referense sem. Ám mindig önreflexív, a tudatosságot (Besonnenheit), pluralizmust és történetiséget (historismus) helyezi előtérbe.⁹⁰ A történetiség és a külső referens hiányának közös következménye, hogy a filmek, miközben intenzíven foglalkoztatja őket a múlt, gyakran nem is „magára” a történelemre, hanem annak film(képi) reprezentációira reflektálnak (emlékeznek). Ez az avantgárdra különösen igaz (Chris Marker, Balázs Béla Stúdió). A művészetantropológia a Wolfgang Iser értelmében felfogott fikcióalkotást határátlépő, „transzgressziós” aktusként vizsgálja: a fikció – esetünkben a játékfilm – létrehozása a „valóság” vagy a múlt valóságként elfogadott világából való tudatos kilépés, azzal való szakítás.⁹¹ A határátlépés fogalma annyiban kapcsolható össze a bourdieu-i habitus-fogalommal, amennyiben az előbbi a sajátos, mezőspecifikus habitus fő vonásaként definiálhatjuk. Szándékolt értelemként is felfoghatjuk, a filmkészítés művészetéről és a filmekben ábrázolt múlt valóságáról szóló rendezői diskurzus értelmezési kereteként: „a fikció egyidejűleg széttördeli és megkettőzi a referenciális világot”⁹². A fikcióalkotásnak ehhez az általános jellemzőjéhez a hitelesítés gesztusa is hozzákapcsolódik: a hitelességi stratégiák – az esztétikai jellegű érvelések kivételével – a „széttördelt” referenciális valóság szilánkjainak összeragasztására irányulnak.

Az e kötetben kifejtett konstruktivista szociológiai álláspont filozófiai értelemben a fenomenológiából, annak intencionalitás-fogalmából táplálkozik: a történelmet maga a történelmi film konstituálja: „Maurice Merleau-Ponty, francia fenomenológus az alkotói perspektíva mibenlétén töprengve abból indul ki, hogy az észlelés mindig valamiként való észlelést jelent. [...] Az alkotói folyamatban tehát az észlelés, az értelmezés és a kifejezés tulajdonképpen együttesen történik. A látás aktusában, azzal, aminek és amilyennek látja tárgyát születik meg maga a tárgy. A perspektíva létrehozta tárgyát.”⁹³

⁹⁰ Luhmann, 1995.

⁹¹ Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*.

⁹² Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, 15. o.

⁹³ Pintér Nóra Judit: *Az örület perspektívái*, 61–62. o.

A fenomenológia az alkotás gyakorlatának és a műalkotás által megteremtett univerzumnak mint életvilágnak a leírásához egyaránt segítséget nyújt. A homonculusok szimbolikus jelentőséget nyernek,⁹⁴ metonimikus jelentéshorizontjukkal az ábrázolt valóságra utalnak. Ez feltételezi, hogy az alkotó és közönsége élményanyaga többé-kevésbé közös, de legalábbis vannak átfedések. Más szóval: „hamis tudatunk lehet a társadalomról (...), de az élmény maga nem lehet hamis tudat” (Kapitány G. – Kapitány Á. 1978: 56). Sőt: „a hamis tudat is a valóságról alkotott tudat, így az objektivitás kibontására az is alkalmas.” (Kapitány G. – Kapitány Á. 1983: 110). A játékfilmek tehát ebben az értelemben „a” történelemről szólnak, *in absentia*.

Kötelező anakronizmusok és *pars pro toto* ábrázolás

A filmvásznon látható történelem szükségképpen anakronisztikus. Nem a történelmi „valósághoz”, hanem ezen „valóság” szokásos, a filmművészetre jellemző megjelenítésének sémáihoz igazodik. Noha például a középkori háziállatok egészen másképp néztek ki, kései utódaik, a nagyra nőtt lovak, elhízott disznók játsszák el szerepüket; és ez a nézőnek fel sem tűnik. A középkori – de még a 20. század közepének szereplői is – máshogy (más szókinccsel, más hanglejtéssel stb.) beszéltek, mégis a filmekben a mai magyart (vagy franciát) beszélők. Hacsak nem „archaizál” a rendező. Ám ha megteszi, akkor sem a múlt „valósága”, hanem a film *valószerűsége* a mérce⁹⁵: a középkorban játszódó filmben például beszélhetnek 19. századi, veretes nyelven, vagy még inkább valamiféle „öszvér nyelven”, de „középkoriasan” soha. (Ugyanezzel a problémával szembesülnek az írók – a történelmi regények szerzői – is, s hasonló megoldásokat is alkalmaznak). A filmi reprezentációk gyakorta nem is filmi alapokon nyugszanak, hanem a festészet, az irodalom múltábrázoló hagyományaihoz kapcsolódnak. Akár így, akár úgy: „anakronisztikusak”.

Anakronizmus az is, amikor történelmi színhelyeket, várakat, kastélyokat mai formájukban (fényesen restaurálva vagy éppen romosan) állítják a valószerűség szolgálatába. De nem felelnek meg a „valóságnak” a középkori koldusok tarka rongyai, mint ahogy az urak finom szövésű ruhái sem. A sminkről nem is beszélve. Miközben Jean-Marie Poiré filmjeinek (*Jöt-*

tünk, láttunk, visszamennénk, 1993; *Jöttünk, láttunk, visszamennénk*, 2, 1998) időutazói – a konvenciónak megfelelően – fekete fogukkal *jelzik* „középkoriségüket”, alaposan ki vannak sminkelve, mint a színészek általában. Mimikájuk, taglejtésük szintén a színészmesterség fortélyainak eljáratásán vagy a színészvezetésen, a szokásjogon, nem pedig a „tényeken” alapszik. Film konvenció a hősközpontú forgatókönyv is, csakúgy, mint az időűrités. A történész szakértők ezért korántsem biztosítják, nem is biztosíthatják a filmek történelmi hűségét, viszont meglétét személyükben garantálják. Bevonásuk a film készítői részéről egyike a lehetséges hitelesítő stratégiáknak.

Az *in absentia* megjelenítés a történelmi filmek további jellemző sajátossága. A történelmi film jelentéshorizontjai a filmen kívüli *hallgatólagos tudásra* utalnak (Polányi 1967); „[...] a valóságképünk is jelsorok koherenciájára épül, vagyis eleve szemiotikai természetű. A figyelem fókuszán⁹⁶ kívülre került, de még a fókuszban álló tárgy köré rendeződött tudás elemei ugyanis ráutaló, eligazító jelekké válnak és ezáltal attól elkülönített, de mégis hozzátartozó elemek meglétére utalnak” (Szívós: 1998). Más szóval, a filmvásznon látottak a nézők feltételezett tudására – adott esetben a cenzorok feltételezett nem-tudására – alapozva idézik fel az ábrázolt kor egészét: „beszélni akartam az engem izgató kérdésekről s ezért olyan stílust, filmnyelvet találtam ki, melynek segítségével virágnyelven, de kifejezhettem magam. A mai néző számára már esetleg nem is érthetően. A műveimből remélhetőleg ki lehetett olvasni az üzenetet, problematikájukat le lehetett fordítani az aktuális viszonyokra” (Gervai 2004: 18).

Ez a filmen kívüli, de film által mozgósított tudás elbeszélések (irodalmi alkotások) és vizuális előzmények egész tárházából merít. Jancsó Miklós (*Szerelmem, Elektra*) és Woody Allen (*Mighty Aphrodite*⁹⁷) a görög drámából, míg Szergej Mihajlovics Eisenstein a *Rettegett Ivánban* az Art Nouveau jeles festőjének, Nyikolaj Roerich-nek képi világából merített, Stanley Kubrick pedig, akinek a 18. században játszódó *Barry Lyndon*-ját a történelmi filmek egyik legjelentősebbikeként tartják számon, egész konkrétan megnevezhető 17. és – a cselkeményhez képest későbbi – 18. századi festmények inspirálták.⁹⁸ Van, amikor nem önmagában a reprezentációs, műveltségi kánon magától értetődősége – mondjuk így: *magától láthatósá-*

⁹⁴ Schütz, Alfred: *A fenomenológia néhány vezérfogalma*. 96–117. o.

⁹⁵ Aumont, Jacques: *Comment on écrit l'histoire?* 64–71. o.

⁹⁶ Vagy a kamera objektívjének fókuszán... [E. G.].

⁹⁷ Az Ödipusz-történetet feldolgozó görög dráma Woody Allen féle megfilmesítéséről lásd Manuel Baumbach, (2007): *Von Taormina nach New York* című kitűnő elemzését!

⁹⁸ Jean-Loup Bourget: *L'histoire au cinéma*, 62. o.

ga – az indok, hanem például az, hogy, mint történt az Marcel Carné esetében, aki a magyar (és ekkor zsidó származása miatt a megszállt Franciaországban csak titokban dolgozó) Trauner Sándor, alias Alexandre Trauner minden más díszletnél olcsóbb, középkori festményekre (Bosch stb.) visszautaló látványvilágába, díszletébe és jelmezeibe (k)öltöztette filmjének szereplőit.⁹⁹

A rendező személyes tudása és a kortársak hallgatólágos tudása részben fedi egymást. A filmes műfaj konvenciói strukturálják a kimondott-kimondatlan utalásokat a hallgatólágos tudásra: a történelem művészete az elhallgatva elmondani, eltakarva megmutatni művészete – filmnyelven. Ennek legfontosabb eszköze az ellipszis, a metonímia s – bizonyos esetekben – a parabola. Az ellipszis, a kihagyás, közvetlenül mozgósítja a néző meglévő történelmi tudását, képzelőerejét, elkerülve a korhű, de a múltábrázolás konvencióitól eltérő s így hiteltelennek látszó jelenetek csapdáját (példa és ellenpélda a *Napfény ízéből*: az első világháború kihagyása, 1956 sokat bírált naiv megjelenítése). A *metonímia – pars pro toto* – a „szomszédsági” és „képviselési” elv szerint működik: egy-egy szereplő egész családját, faluját, rétegét „képviseli”. Louis Malle filmjét, a *Lacombe Lucien* éppen ezért is támadták, a korabeli francia nyilvánosságban sokan úgy értelmezték, hétköznapi hőse, az átlagos francia falusi fiú annyira prototipikus, hogy a film cselekményének azon fordulata, hogy náci-kollaboráns lesz belőle, mintegy kivetül a többi kortársára is: ha ő ilyen, akkor ilyenek voltak úgy általában is a francia fiatalok a II. világháborúban; márpedig ez radikálisan szemben állt az addigi ábrázolási kánon másik metonímiájával, a hős ellenálló képviselte bátor francia nép mítoszával. De ilyen – cseppben a tenger elven működik – az *Életvonat* (Radu Mihăileanu) faluja, a *Budapesti mesék* bérháza, a *Sorstalanság* Köves Gyurija stb.

Az allegória, *parabola* már-már magyar sajátosság: az 1989 előtti politikai kényszerhelyeztetel szokták magyarázni. (De előfordul másutt, máskor is: a rendszerváltás utáni Magyarországon; a „tisztá esztétika” művelői kedvelik: Tarr Béla, Gothár Péter stb.). A történelmi parabola sajátossága, hogy a befogadók hallgatólágos tudásának nagyon pontos ismeretét feltételezi. Jancsó Miklós-féle verziója pedig azt: a közönség érti, a cenzor nem. E retorikai alakzatok – a fentieknek megfelelően közvetlenül összekapcsolhatók a filmelemzés bevett fogalmaival: a kihagyás az idősűrítő montázssal, a metonímia a képkereten kívüliség fogalmával.

⁹⁹ Jean-Loup Bourget: *L'histoire au cinéma*, 67. o.

Emlékezetpolitika és recepció

A *történelmi közönségfilm* (azon belül is a kosztümös filmek, nem a *biopic*, az életrajzi film) hármas értelemben is populistának mondható. Egyrészt – szociológiai értelemben – a filmes mező egy bizonyos, jól meghatározható pozícióját tölti be az ebben a műfajban alkotó rendezők és intézmények, azt, ahol a népszerűség, az árbevétel könnyen és széles körben fogyasztható termékek előállítását követeli; másrészt a filmek hősei maguk is jobbára népi hősök: *Robin Hood* és társai (Allan Dwan, 1922, Curtiz és Keighley, 1938, Richard Lester 1976 stb.), a *Három muskétás* (George Sidney, 1948, Lester, 1974 stb.); harmadrészt – politikai értelemben – mindez egyfajta ellentörténelmet beszél el, még bőven a Nouvelle histoire és a történettudomány társadalom- és kultúrtörténeti fordulata előtt lecseréli az eseménytörténet főszereplőit, a királyokat és udvartartásukat névtelen népi hősekre: az elnyomókat az elnyomottakra. Ehhez persze szükség van többé-kevésbé autonóm filmes mezőre, mert ha az nincsen – ahogy Magyarországon gyakorlatilag sose volt – akkor ilyen ellentörténelmi filmek sem születnek, hiszen sem Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi, sem Herendi Gábor (*Kincsem*) kosztümös kalandfilmje nem ilyen.

A népi hősök, haramiák és kalózkodók, a kardozás (és a többi) természetesen nem a nyugati filmek exkluzív terepe, Kínában rendkívül népszerűek a Vuhszia-filmek (például King Hu, Hszü Ko vagy Jún Vó-pheng látványosan megkoreografált alkotásai); de a japán Akira Kurosava 16. században játszódó *Hét samurája* talán a legismertebb példa. S ha nem is legszegényebbek életét viszik vászonra a japán mozi nagyjai, jobbára a történelem áldozatait, mint teszi Mizogucsi Kendzsi is, a 12. században játszódó *Szansó tisztartó* című filmjében (1954). Ugyanígy, Andrej Tarkovszkij filmje, az *Andrej Rubljov* is az orosz nép szenvedéseit énekli meg: a pestis és a tatár hordák pusztítást.¹⁰⁰

Akár így, akár úgy, a filmben elbeszélt történelem: politikai konstrukció. A nemzetállami szimbólumrendszerhez *képest*, vagyis a *szelektív tradíció*¹⁰¹ korpuszához képest határozza meg saját helyét egy film. A hagyomány már készen kapott társadalmi-történeti konstrukciójához így vagy úgy, de viszonyulnia kell; az avantgárdhoz sorolható egyes rendezők kivételével a történelmi filmek általában többé-kevésbé azonosulnak e kánonnal. Sőt nemegyszer még az avantgárd művészek is. Vegyük például a

¹⁰⁰ Jean-Loup Bourget: *L'histoire au cinéma*, 82–84. o.

¹⁰¹ Robert Williams: *The Analysis of Culture*.

Helyfoglalás, avagy a magyarok bejövetele című filmet. Szőke András opusát úgy tartják számon, mint a Koltay Gábor-féle *Honfoglalás* paródiáját.¹⁰² Pedig több mint gúnyfilm: „...A dicső magyar honfoglalást mozgóképes vígeposzban, kisköltségvetésű kőbányai filmben elmesélni fölöttébb bátor tett a múltat idealizáló millennium évében. Aki a fingó, bőfőgő, sörhasú hétvezérek láttán nemzetgyalázást kiált, valamit nagyon félreért. Szőke komikus *Árpádiásza* egy szenvedelmes honfi szemérmes vallomása a magyar föld, magyar vizek, a magyar nők, a Pálma gumimatrac, a Lehel kürtje és jégszekrénye, a Hajdú mosógép, meg a kőbányai világos kultúrköréhez. Ósmagyar film. Ha ilyenek vagyunk, valószínűleg ilyenek voltunk ezer-ezerszáz évvel ezelőtt is.”¹⁰³

A hagyománnyal, a magyar (vagy francia) történelem elbeszélésének alapsémáival aligha szakíthat, a nemzeti jelképtárat nem dobhatja sutba a mozi, de ez még nem jelenti azt, hogy csupán a folyton változó állami emlékezetpolitika eszköze, a politikai nyilvánosság napirendjére tűzött Historikerstreiteket (átpolitizált történész- és történelmiviták) „szenvető alanya”, vagy akár a cenzorok játékszere volna a film. Az egész kutatás előfeltevése az volt: nincs politikai determinizmus, még az 1989 előtti Magyarországon sem: nem a politika szabja meg a művészet irányait – legfeljebb a kereteit, de azokat sem egyértelműen. A mozi – szociológiai értelemben – autonóm, még ha a filmesek folyamatosan alkudoznak is a hatalommal. S még ha időnként le is sújt – Magyarországon és Franciaországban is – a cenzúra. Ezt a viszonylagos – politikától való – függetlenséget nálunk a rendszerváltás előtti és utáni időszak történelemábrázolásának hasonlóságai, a franciáknál, többek között, a filmesek Vichyhez való viszonya bizonyította. A cirkuszt és kenyeret elvét a történelmi közönségfilm közvetett (Franciaország) vagy közvetlen (Magyarország) politikai támogatása emlékezetpolitikai gyakorlattá tette. Magyar példa erre Várkonyi Zoltán filmrendezői pályája. De francia példákat is találni, méghozzá a mezőben kitüntetett pozíciót elfoglaló rendezők között is. Ezt mutatja többek között éppen az új hullám egyik vezéralakjának vallomása: Claude Chabrol a *Demarkációs*

¹⁰² Nem ez volt az egyetlen ilyen típusú film: „Az emlékezetpolitika beavatkozása a múlt játékfilmes reprezentációjába életre hívta az ironikus távolságtartással kezelt régmúlt ábrázolását, valamint a történelmi vígjátékot. Az ezredforduló után készült két történelmi vígjáték, a *Magyar vándor* és a *Le a fejéll!*. Mindkettő kabarétréfák sorozata, kidolgozatlan, történetté is nehezen összeálló történelmi öltözékbe bújtatott show.” Murai András (2008): Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után, 198. o.

¹⁰³ Epres Viktor: *Privát-történelmek, közerkölcsök*. Megjelent www.magyar.film.hu honlapon.

vonat című (1966) – igencsak apologetikus – filmjére így emlékezett vissza, elismerve, filmje leegyszerűsítő, valóságos hagiográfia, az ellenállás és az ellenállók egyoldalú felmagasztalása: „minden megszálló gonosz (...) és persze egész Franciaország részt vesz az Ellenállásban (...). Ezt a sémát követtem, mert ezt kérték tőlem”.¹⁰⁴ Franciaországban is létezett a hatvanas években cenzúra, léteztek betiltott filmek. Ilyen volt a *Franc-tireur* (Jean-Max Causse, 1972; bemutató: 2002) és még több más mű, melyek vagy a második világháborút mutatták szentségtörő módon (a *Franc-tireur*ben a hős nem elhivatottságból, hanem véletlenül válik ellenállóvá), vagy az algériai háború feldolgozására tettek kísérletet. Nemrég tört meg a jég, a 2000-es évek elején – harmincéves késéssel! – bemutatták a *Franc-tireurt*, és egy történész, a fent idézett Sylvie Lindeperg végre a leforgatott, bemutatott, de a kánonba be nem került filmekkel is foglalkozni kezdett.¹⁰⁵

A cenzúra fogalma gazdasági értelemben is használható, legalábbis a mező szereplői ezt így élik meg: a finanszírozási feltételekre ilyen értelemben panaszkodnak. Mintha a politika anyagi köntösbe bújva avatkozna bele a történelem megjelenítésébe. Magyarországon sem csak tilt (és tűr vagy támogat) a cenzor, a hatalmi kultúrgépezet működése korántsem mechanikus, nagyban múlik a cenzorok beállítottságán, a mikro-kompromisszumokon, egyéni stratégiákon, adott esetben az érintettek kitarthatásán:

„Makk Károly »Aczél szokásos taktikájaként« emlékezik meg arról, hogy a *Szerelem* című film elkészíthetőségéről azt mondta Makknak: meg lehetne csinálni, ha nem »a szocializmus hírhedt árulója« (azaz Déry) írta volna, Dérynek pedig azt, hogy meg lehetne csinálni, ha nem »ez a nyikhaj, amorális, ellenforradalmár Makk akarná« megrendezni. Aczél azt akarta, hogy Déry más rendezőnek adja át a forgatókönyvet” (Révész 1997: 240). – De nem adta, és a film, bár többéves késéssel, de elkészült. S be is mutatták. A „bölcs” politikai kompromisszumok (láthattuk: ez nem jelent feltétlenül meghátrálást), ha ezzel egyidejűleg a rendező mezőspecifikus elismertsége (tőkéje) is megfelelő szintű, jutalmat érdemelnek. Ilyen jutalom – a szociológusnak pedig fontos indikátor – a kitüntetés (Bolvári-Takács 1998). A hagyományos értelemben vett cenzúra egyébként Magyarországon – paradox módon – kevésbé érintette a történelmi filmeket, mint a

¹⁰⁴ Idézi: Sylvie Lindeperg: *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944–1969)*. 342. o.

¹⁰⁵ Az „ellentörténelem” – például René Allio vagy Jancsó Miklós – ugyanakkor megfélemlhet az „ellenzéki” értelmiség politikai elkötelezettségének: akár politikai tőkét is kovácsolva az uralkodó politikai irányzatokkal való szembe(szá)állásából.

jelenidejűeket (például Gazdag Gyula több filmjét is, melyeket hosszú ideig olyan féllegális vetítéseken sem lehetett látni, mint amilyeneken a *Tanút* vetítették). Fábri Zoltán egyenesen ezzel magyarázta, hogy történelmi filmeket készített: „[...] kialakult bennem egy reflex, hogy lehetőleg olyan témákat keressek, olyan művekben szóljak, amelyek a közelebbi vagy távolabbi múltban játszódnak, de alapjában véve mondanivalójuk – példázat formájában – a mához szól. [...] Ez a reflex törvényszerűen ki kell, hogy alakuljon, ha az embernek egyre-másra utasítják el szelíd, de könyörtelen szívósságú érveléssel a mával foglalkozó könyveit.” (Zalán 1982: 10, idézi Zombory et al 2013: 245).

A hatalom időnként kezdeményezőként is fellépett. De – a Várkonyi-féle Jókai-adaptációkat leszámítva – kimondottan a történelmi filmek gyártására irányuló politika, amely intézmények alapításával is együtt járt, Magyarországon leginkább éppen a *rendszerátalakítás után* volt észlelhető¹⁰⁶; illetve 2018-ban erősödött fel újra (erről a kötetbe bevezetésében írtam). 1992-ben, illetve végleges nevén 1993-ban jött létre a Magyar Történelmi Film Alapítvány. Az MTFa az egyén történelmi élettapasztalatának rögzítést tűzte ki célul, a film világán kívülről jövő külső – politikai – segítséggel. Az alapítvány elsősorban – de nem kizárólag – ’56 témájára koncentrált és dokumentumfilmeket támogatott. Ezzel a filmfinanszírozás „többcsatornássá” alakult át, s a rendezők, producerek – elvileg – jelentékeny biztatást kaptak történelmi filmek forgatására.

De hirtelen megváltozott az emlékezetpolitika iránya. A rendszerátalakítás utáni második kormány által beterjesztett első költségvetés, az 1995-ös, az MTFa pénzügyi támogatásának teljes megvonását indítványozta, ami heves reakciókat váltott ki. (A támogatásmegvonás mellett szóló érvek a közpénzekkel való takarékoskodás kényszere, és a történelmi filmek pozitív megkülönböztetésének megkérdőjelezése. Felmerült tehát egy klasszikus gazdaságpolitikai érv, de egy, konkrétan a *történelmi film*nek címzett ellenérv is.) Ezzel látszólag megpecsételődött az alapítvány sorsa. Miközben az MTFa-t nyíltan támogató cikkek jelentek meg a jobboldali sajtóban, a szabaddemokrata szakminiszter és a szocialista-párti filmrendező, Kósa Ferenc nyílt vitájától láthatóan megzavarodott kormányoldal is. A filmszakma is jórészt az MTFa mellé állt (Illés György, az élő legenda, a *Magyar Operatőrök Társasága és Kamarája* elnöke is „aláírt”). A szakma „szétesése” – a filmszakma szolidaritásának sokak által kriti-

¹⁰⁶ Erőss Gábor: A magyar film emancipációja. Illetve lásd e kötetben, a MTFa-nyal foglalkozó fejezetben.

zált csökkenése – dacára a történelmi film (vagy az azt képviselő kuratórium) tehát komoly mozgósító potenciállal rendelkezett! Az MTFa 1995 januárjában Fodor Gábornak címzett nyílt levelet hozott nyilvánosságra: „számolni kell azzal, hogy a tanúk kihalnak, illetve mentálisan leépülnek, így helyrehozhatatlan kár éri a történelmi rekonstrukciót. Tennék ezt akkor, amikor világszerte a jelenkori forráskutatás a történettudománynak pótolhatatlan, merőben új megközelítési módja a film és videó dokumentáció” (MTFa 1998). Ezzel a *megélt történelem*, a kommunikatív emlékezet, a szemtanúk és kortanúk, s egyúttal az alapítvány (történet)tudományos szerepét igyekeztek hangsúlyozni. Az azonnali siker elmaradt, de az alapítványnak még maradt annyi tartaléka, hogy a következő költségvetésig „kihúzza valahogy”, mint azt Szakály Sándor történész, az alapítvány titkára, elmondta.¹⁰⁷ Az MTFa a Horn-kormány második félidejében újra kapott támogatást, de keveset, alapításkori jelentőségét azóta sem nyerte vissza. 1996 végén pedig, éppen a költségvetés végszavazása előtt, a kormányközeli sajtóban a kuratórium működési anomáliáit ostromozó cikkek jelentek meg.¹⁰⁸ A költségvetési források 1997 óta mégis újra csordogálnak, de a játékfilmeknek folyósított MTFa-támogatás önmagában egy-egy film költségvetésének csupán a töredékét fedezi. A filmeseknek tehát fontos a politika jóindulata, de a hatalmi mező meghatározó szereplőinek már nem annyira fontos a (történelmi) film.

Az első Fidesz-kormány idején nagy visszhangot kiváltó közvetlen kormányfinanszírozással készült filmek – *Bánk Bán*, *Hídember* – eredménye az volt, hogy kikristályosodtak az egyes rendezők, s a különböző nemzedékek pozíciói: a Madzag Filmegylet fiataljai és szövetségesei (Jancsó Miklós, Grunwalsky Ferenc stb.), a filmkészítéshez ritkán jutó közepgeneráció (Janisch Attila stb.) egyfelől, a magukat a „filmrendszerátalakítás” áldozatainak érző nagy öregek (Makk Károly, Bacsó Péter stb.) másfelől. De – a közhiedelemmel ellentétben – a kormányváltás után sem szűnt meg a közvetlen politikai beavatkozás és a kitüntetett politikusi érdeklődés. Egyfelől megszületett a mező autonómiáját szentesíteni hivatott Filmtörvény, másfelől *A temetetlen halott*at testületileg megtekintette az MSZP-elnökség és a

¹⁰⁷ Szakály Sándor – az MTFa titkára – 2000. szeptember 10-én fogadott. (A vele folytatott beszélgetésen elhangzottakat jegyzeteim alapján idézem).

¹⁰⁸ „Egymásnak osztják a pénzt az MTFa kurátorai?” (Sós B. Péter, *Népszabadság*, 1996. december 3.). Erre Perjés Géza, az Alapítvány elnöke a december 16-i számban válaszolt: „Az idei költségvetésnek alig 30 százalékából részesültek az említett szakemberkurátorok pályázata (...) pusztán azért nem büntethetjük a szakma kiválóságait, mert tagjai a kuratóriumnak” (*Népszabadság*, 1996. december 16.).

Fidesz-vezérkar egyaránt (Erőss 2005b: 18), a *Sorstalanság* is állami külön-támogatásban részesült, az '56-os forradalom évfordulójára pedig külön filmtámogatási keretet hoztak létre. A történelmi film szimbolikus jelentősége tehát bár csökkent, de még mindig számottevő.

A filmekről szóló viták a nyilvánosságban szintén a film és a politika közös játékterét jelentik. A témakapcsolási stratégiák mindenestre java-részt az *off-topic* felé viszik a vitákat, s a témakapcsolás gyakran politikai jellegű, ezek az úgynevezett *aktualizációs* stratégiák (Heller–Némedi–Rényi 1991). A nyilvánosságban a torzítás szisztematikus: az értelmiségi, politikai napirend szerint értelmezik át a filmeket; még maguk az alkotók is. A *Margot királyné* eszerint valójában „az AIDS-sújtotta Afrikáról” (Jeancolas 1997), a *Szegénylegények* '56-ról, a magyar filmek – francia nézőpontból – a kilencvenes években sokat emlegetett Balkánról szólnak (*Libération* 2002).

Bár eddig a film politikai jelentéséről és jelentőségéről volt szó, szót kell ejtenünk a mozi politikai leértékelődéséről, amely a televízió előretörésével indult meg. A francia mozgóképszabadság hatvanas évekbéli kiterjedését is gyakran ezzel magyarázzák. Bár a folyamat korántsem feltartóztathatatlan vagy végzetszerű, hiszen például a francia film részesedése az ottani piacon újra nő. A szórakoztatóiparrá terebélyesedő kereskedelmi televíziózás pedig Magyarországon a filmipar egyik fő szponzorává lépett elő. Az *Arte* nevű német-francia televíziós csatorna az európai művészfilm megújulásának, a középmműfajú film megerősödésnek tevékeny támogatója. A televízió ugyanakkor részben át is veszi a filmtől a történelem feldolgozásának „feladatát” (Veyrat-Masson 2000.) Ám a végső szót mégis a filmesek mondják ki: Pierre Schoendoerffer – a *L'Honneur d'un capitaine* című alkotásában (1982) – a filmvásznon teszi nevetségessé a tévéstudiókban zajló történelmi vitákat, s ezek résztvevőit.

Két ideál-típus: „történelem-kép” és „emlék-kép”

A filmekben megjelenített történelem „nemzeti” ideáltípusa helyett az „emlék-kép” és a „történelem-kép” ideáltípusa lehet a történelmi filmek szociológiájának tárgya.¹⁰⁹ (A weberi ideáltípus, tudjuk, a valóság egyes vonatkozásainak, a kulturális szempontból fontosnak ítélt jelentés-összefüggéseknek a megismerését segítő eszköz). Az „emlék-kép” és a „tör-

¹⁰⁹ E két kifejezés a deleuze-i időkép fogalmára utal (Deleuze 1985).

ténelem-kép” ideáltípusa átlépi a nemzeti határokat, de nem független azoktól: a magyar vagy francia mező egy-egy pillanatában, egy-egy pozíciójában egyik vagy másik hozza meg (vagy nehezíti meg) inkább a „specifikus” elismerést, vagy teszi közbeszédtemává, a politika játékszerévé, esetleg egyszerűen sikeres alkotássá a filmeket. A (nyilvános) recepció is e kettősség alapján működik: egyfelől történelem és politika, másfelől emlékezet és életvilág (egén, család, generációs egység) két pólusa köré szerveződik. *Rendszer és életvilág kettőssége tankok és testek, nagytotálok és közeliak oppozícióján alapul. Az emlék-képeket az alkotó személyes élményeinek erejével, a kisember filmes nézőpontjából – mondjuk alsó kameraállásból, közelikkel – igyekszik hitelessé tenni (lásd például: Mészáros Márta *Napló-tetralógiája*), míg a történelem-képeket levéltári forráskutatás, szakértők bevonása és „nagy emberek” élettörténetének ábrázolása, történelmi filmtablók felvázolása, nagytotálok révén (Mészáros Márta Nagy Imre-filmje). Természetesen e stratégiák sosem jelennek meg „tisztán” formában, hanem mindig sajátos egyvelegként, ilyen vagy olyan hangsúlyokkal. Ebből következően e két ideáltípushoz tipikusan hozzátartozik egy, illetve két *hitelességi stratégia*: a személyes, megélt történelem („*in vita veritas*”) egyfelől, a – filmi – valószerűségi stratégiák és a „tudományos hitelesség” (történész szakértők mozgósítása, *facta loquuntur*) másfelől. Az emlék-kép a „tapasztalatok”, a történelem-kép a „struktúrák” világa.¹¹⁰ Az emlék-képek világa a mindennapi élet világa, méghozzá a következő értelemben: „a mindennapi élet világa alkotja azt a színteret, ahol a »nagy« történelmi, társadalmi folyamatok a szubjektív értelmezések szűrőjén keresztül »kis« életvilágok konstituáló tényezőivé válnak”¹¹¹. Az „emlék-kép” fogalmának szemantikai tere a következő szociológiai és filmesztétikai fogalmakéval vág (részben) egybe: életvilág (Habermas), tapasztalat (Niedermüller), személyesen megélt történelem, családi, illetve generációs emlékezet, belső monológ, premier plán, szubjektív plán, flash-back, ismétlés, körköröség, rendezői forgatókönyv, kommunikatív emlékezet.*

A „történelem-kép” fogalmának jelentéshorizontja pedig a következő fogalmakat érinti: rendszer (Habermas), struktúra (Niedermüller), nagytotál, narrátor, „eligazító szöveg” (intertitre), híres ember, ismert esemény, linearitás, archív anyagok beemelése, történész-szakértő, kulturális emlékezet. A történelem-kép „populáris” verziójánál: szigorúan korhű kosztüm;

¹¹⁰ Niedermüller Péter: *A „szimbolikus” és a kulturális elemzés: megjegyzések a szimbolikus antropológiáról*, 203–205. o.

¹¹¹ Niedermüller Péter, id. mű, 203. o.

a művészfilmnél: „expresszív” öltözék (Martin 1977: 70). A politikai kritika általában *ab ovo* a mimetikus normából indul ki: hamisítás az, ami nem felel meg a kanonizált (vagy kanonizálásra méltó) történészdiskurzusnak, hiszen a történészdiskurzus a múlt „hű tükre”.¹¹²

Mind *Az ötödik pecsét*, mind a *Szerelmem Hirosima*¹¹³ elemzése során jól alkalmazható sémának bizonyult a történelem-kép versus emlék-kép dichotómia. *Az ötödik pecsét*-ben (Eröss 2002) a kocsmá képviseli az otthonos (élet)világot, a mindennapi élet világát, ahol a személyes tapasztalat szűrőjén átszűrt Történelem, a politikailag rétegzett osztálytársadalom, s az annak hatalmi mechanizmusairól intézményei révén szerzett tapasztalat lehorgonyozódnak: „...szűken voltunk, igaz, de mind dolgos, tisztességes ember, az egész család. Hát ott lakott velünk szemben egy főtanácsos. A minisztériumban volt valami igen nagy úr. Hát az, kérem szépen, minden áldott reggel teljesen meztelenül kiállt az erkélyre, és ott tornázott, csapkodta a karját meg ugrált meg hajladozott meg ütögette a mellét.”¹¹⁴ A sok közelivel, premier plánnal fényképezett, kedélyesen kvaterkázó társaság tagjai családjuk hétköznapi élményeit sorolják.

De amikor betörnek a nyilasok s elhurcolják őket, az otthonos életvilág darabkáira hullik szét, az addig felhalmozott élettapasztalatok mit sem érnek. Fábri Zoltán ezt – többek között – azzal is jelzi, hogy a népszerű Latinovits Zoltán – mint nyilas tiszt – a felismerhetetlenné van maszkírozva. Ettől kezdve a történelemkönyvekből, a kulturális emlékezet kánonjából jól ismert (hallgatólagos tudásunk, tudáskészletünk részét képező) elnyomó önkényuralmi rendszer véres tobzódását látjuk a filmvászonon.

A *Szerelmem Hirosima* (Alain Resnais, 1958) már szinte tételszerűen állítja szembe egymással a közelik, az emlékek életvilágát s a totálok, a történelem rendszerét. A francia asszony háborús emlékei japán szeretőjének ujjait látva jelennek meg: ez az első flash-back. Amit sok újabb, szubjektív plánokkal, belső monológokkal teli flash-back követ, a múlt újraátélése. A Történelmet Párizs felszabadulásának mint történelmi eseménynek az említése, a lerombolt Hirosima látképe, a Múzeum, az atomtámadás után

¹¹² Például Edgar Roskis: *Mensonges du cinéma: Ces archives qu'on manipule*, 11. o. A kommunikatív és kulturális emlékezet assmanni megkülönböztetése a személyes élmények és az intézményesített, állami kultúrpolitika közvetítette múlt összevetésére ad lehetőséget.

¹¹³ A „Hirosima” szakirodalma hatalmas (Leutrat 1994; Sudaka-Benazeraf 1995; Pieron 1996; Goudet 2002 stb.).

¹¹⁴ Fábri filmjében szereplő szöveg. Vö.: Sánta Ferenc (1963): *Az ötödik pecsét*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 34.

készült archív felvételek igyekeznek felidézni – megint csak a néző előzetes tudására apellálva.

A második világháború és a holokauszt¹¹⁵

A zsidóüldözések és a holokauszt története talán a legszemélyesebb múlt-történet, amit filmvászonon valaha is láthatunk, a leginkább *emlék-kép*, a legkevésbé *történelem-kép*. „A holokauszt számomra egy arc, ne felejtjük el ezt az arcot» – nyilatkozta [Nemes Jeles László] a Golden Globe-díj átvételkor. Azt olvashatjuk ki ebből, hogy Nemes számára a holokauszt nem a kollektív trauma fogalmában, egy szociálpszichológiai-történeti eseményként vagy a gonoszság manifesztumaként érthető meg, hanem az egyes áldozatok történeteiben, amelyekre lassan nincs ki emlékezzen, akiket nincs ki elgyászoljon.”¹¹⁶ És valóban, a holokauszt-reprezentációk filmes hagyománya is – mellyel Nemes Jeles úgy szakít, hogy valójában nagyon is sokat merít belőle – a közelik és a személyes emlékek mozija.

A második világháború és a Holokauszt reprezentációival francia nyelven megjelent monográfiám foglalkozott részletesebben,¹¹⁷ a *Sorstalanságról* külön cikket is megjelentettem.¹¹⁸ Először a háború idején játszódó francia¹¹⁹ és magyar¹²⁰ filmeket elemeztem, majd a holokauszt magyar és francia ábrázolásának közvetlen összehasonlítására tettem kísérletet

¹¹⁵ A nemzetközi szakirodalom feldolgozása meghaladná e könyv kereteit, így csak két ismertebb monográfiát említék: Avisar, I.: *Screening the holocaust: cinema's images of the unimaginable* és Baron, L.: *Projecting the Holocaust into the present: The changing focus of contemporary Holocaust cinema*.

E könyv tárgyát a történelmi játékfilmek képezik, a dokumentumfilmekről csak érintőlegesen esik szó; amennyiben az olvasó ezek iránt érdeklődik, úgy figyelmébe – többek között – Sárközy Réka 2016-os „Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útjai” és Stóhr Lóránt idén megjelent tanulmányát ajánljuk: „Journeys to the past: Hungarian Holocaust documentaries in the Kádár regime.”

¹¹⁶ Pintér Judit Nóra: „Bűnhődés, emlékezet, arc. Nemes Jeles László: *Saul fia*.”, 54. o.

¹¹⁷ Eröss Gábor: *L'Art de l'Histoire: Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma*.

¹¹⁸ Représenter l'irreprésentable? Etre sans destin et le cinéma hongrois face à l'Holocauste. Positif 548: pp. 91–96. (2006)

¹¹⁹ *L'Art de l'Histoire: Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma*, 231–252. o. Vö.: Jean-Pierre Jeancolas: „Fonction du témoignage: Les années 1939–1945 dans le cinéma français d'après-guerre.”, Jean-Michel Frodon szerk.: *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle* és Naomi Greene: *Landscapes of Loss. The national Past in Postwar French Cinema*.

¹²⁰ Surányi Vera szerk.: *Minarik, Sonnenschein és a többiek*.

a bőségesen rendelkezésre álló szakirodalomra támaszkodva.¹²¹ A témát érinti a kötetben egyfelől a kisebbséget, másfelől Budapest filmes ábrázolását bemutató fejezet is.

Az *ötödik pecsét*, melyről külön tanulmányt is írtam,¹²² az egyik legemblematisabb példája annak a filmes megjelenítésmódnak, mely úgy mutatja meg a holokauszot, hogy alig-alig lebbenti fel a fátylat; elrejtve, utalva, célozva „mutat meg”. A néző fülébe súg, „érti, aki akarja”. Fábri Zoltán filmjének esetében egy szociológiai befogadás-elemzés eredményei is rendelkezésemre álltak¹²³; így a szociológus abban a szerencsés helyzetben van, hogy nem kell pusztán önnön filmelemzői képességeire támaszkodnia, hanem a nézői recepcióról is vannak adatai. Fábri filmje azért is jó példa, mert *rendszer* („történelem-kép”) és *életvilág* („emlék-kép”) dichotómiája is igen markánsan jelenik meg benne. Mindemellett az *Ötödik pecsét* az ún. specifikus és gazdasági-politikai tőkével egyaránt ellátott, történelmi filmjeiről híres filmrendező kanonizált filmje.

Ha maradunk az összehasonlító perspektívánál, megállapíthatjuk, hogy a *képzeletvilág* (toposzok és hangok) közös, a történetek (montázs és dramaturgia) különböznek. A háború magyar és francia képe, hangja hasonlít: a légvédelmi ütegek fehér tűznyelve, a légiriadó szirénája, a robbanások dőreje, a légi ütközetek (leggyakrabban archív felvételtől) csereszabatosak. A háború megjelenítésének kánonja az 1960-as, 1970-es években még a rendezők és nézők közös élményvilágát idézte. François Truffaut *Az utolsó metróban* eljátszik e kánon elemeivel, ezzel *reflektálva* a háború megjelenítésének hagyományára. Mint ahogy Frank Cassenti vagy Jean-Luc Godard is. A kanonizálás és az önreflexió egyszerre jellemzi a korszakról szóló filmeket.

Az egyszerű, „vétlen embereket” sújtó, „ártatlan áldozatokat” szedő háború tökéletes jelképévé váltak a költőien lerombolt épületek: magyar, francia vagy éppen cseh filmek sokasága idézi így a múltat. (Vagy éppen Roman Polanski *Zongoristája*, valamint az Oliver Hirschbiegel által rendezett *Bukás – Hitler utolsó napjai*). Magyarok és franciák közös ellenségének ábrázolása is közös: az egyenruhás németek zajjá degradált, feliratozott (vagy nem is feliratozott) beszéde. A háborús film (a „rendszer” megjelenítése) csak a múlt megjelenítésének egyik lehetséges modalitása; egy filmen belül is váltakozhat az („életvilágot” kifejező) „békefilmmel”. Közös

¹²¹ Insdorf, Anette: *L'holocauste à l'écran*; Claudine Drame: *Des films pour le dire: reflets de la Shoah au cinéma, 1945–1985*;

¹²² Erőss Gábor (2002): „*Le cinquième sceau*”: La morale de l'Histoire. 108–135.

¹²³ Halász László (1978): „*Az ötödik pecsét egy filmhatás-vizsgálat tükrében*”

vonás még, hogy a háborúról, a holokausztról mindkét országban vagy moralizáló, vagy szórakoztató filmek születtek, nem „nagy epikus” művek. Az irodalmi adaptáció is kevés (de az irodalmi hatás – *Nouveau Roman*, holokausz-irodalom – jelentős), annál több a „saját” (rendezői) forgatókönyv. Jobbára személyes történetekről van szó. A rokonszenves hősök Frankhonban s hazánkban egyaránt: kisemberek, akiknek a történelem (a rendszer) lerombolja *életvilágát*.

A sound-track, a filmek hangvilága is „jellemző”: a narrátor aktív, rendszeresen hallani csizmadobogást, lövéseket, ágyúdörgést, szirénát stb. Ami a képeket illeti, itt is már-már *teljes a magyar-francia összhang*: haldoklók, tank, egyenruha, levelek, frontról hazatérő katonák a pályaudvaron. A díszletet lebombázott házak, földön heverő halottak alkotják. Sok a „filmen kívüli” elem, a felirat (dátum, helyszín stb.). A hitelesség filmi konstrukcióját szolgálja a *stock-shot* (vagyis az archív felvételek, filmhíradó-részletek), a fekete-fehér felvételek, vagy a *Sorstalanság* újítása: a majdnem fekete-fehér, fakó színvilág. A hitelesség filmen kívüli konstrukciójához igen aktívan járulnak hozzá a történész-szakértők, a sajtóinterjúkban közírré, közkincsé tett személyes élmények. A felelősség kérdését egyik országban sem szeretik firtatni: a „nép” antifasiszta, csakúgy, mint a papság (ezért váltott ki olyan heves reakciókat Costa-Gavras filmje a kanonikus ábrázolási sémákból kitörő *Ámen*), a bűnösök: a németek.¹²⁴ A felszabadítók (oroszok/amerikaiak): valóságos „marslakók”, furcsa szerzet mindahány. A „művészfilmekben” ugyanakkor gyakori a profán „transzcendencia”, csakúgy mint a kétértelmű politikai állás(tnem)foglalás. A holokausz ábrázolása – egészen Koltai Lajos *Sorstalanságáig* – jobbára tartotta magát az *Evocatio in absentia* alapelveihez és gyakorlatához.

De a két ország között *eltéréseket* is találunk szép számmal: Franciaországban a konszenzusból következően a „zárt”, míg Magyarországon a korábbi cenzúrából következően: az ecóli értelemben vett *nyitott művek* vannak többségben: a jelentéshorizont nyitott, annak ellenére, hogy a képi kánon zárt, ezért a filmek többsége aktív befogadót igényel. Míg a francia színek hol élénkek, hol fakók, a magyar filmek viszont gyakorta fekete-fehérek; a 2000-es évek filmjeiben is, mint például a *Fövenyórán*ban (Tolnai Szabolcs, 2008): „*Pohárnok Gergely a negyvenes éveket hol erős, drámai kontrasztokban, mély sötétekben megelevenítő, hol a részleteket kiemelő, élesre fényképezett, elegáns kameramozgásokkal a tárgyakat letapogató fe-*

¹²⁴ „A franciák németjei” gonoszak, hol buták, hol kifinomult entellektüelek, de mindenképp hatékony ellenség.

kete-fehér képei az elbeszélőnek tárgyához fűződő lírai viszonyát segítenek megteremteni, ezzel szemben a hetvenes évekbeli Jugoszlávia dokumentarista szürkeséggel, kopottasan jelenik meg a vásznon.” Történelemfilozófiájuk is különbözik: a franciáknál központban az egyén, a magyaroknál a szűkszerűség, a közös és (sanyarú) sors. Mindez kísértetiesen emlékeztet az Elias-féle civilizáció/kultúra diádra.

Franciaországban az ellenállók és de Gaulle mítosza erős, sőt teleológikus narratívává terebélyesedik, de később megkérdőjelezhetővé válik. Magyarország szinte egyáltalán nem tud az áldozati szereppel szakítani; nincs megváltás. A francia helyszín: vidék, falu, az ellenállók hegyei. A magyar helyszín jobbára Budapest. Az időbeliség alapsémája is eltér: ott lineáris, itt ciklikus (ismétlődnek a sorcsapások). A francia filmek hitelességét a narrátor igyekszik megtámogatni, a magyar rendezők jobban bíznak (értelmiségi) közönségükben: gyakran az előzetes, hallgatolagos tudásra és a – fikció biztosította – közvetlen átélésre és azonosulásra bízzák a „hitelesítést”. Ezzel is függ össze, hogy a dokumentumfilmeket ott a befogadók a játékfilmekkel egy kalap alá veszik – ünneplik, vitatják őket –, míg nálunk külön világot képeznek, a mező perifériájára szorulva. Nem véletlen, hogy Forgács filmjeinek¹²⁵ is szinte nagyobb irodalma van külföldön, mint hazánkban¹²⁶.

Az alapbeállítódás is eltér. Ott a nagy világégés csak egy téma a sok közül; itt a személyes emlékek, az etikai állásfoglalások alfája és ómegája. Ott: eszköz az anyagi siker elérésére, a közéleti szereplésre; itt: az önvizsgálat és az önterápia része. A holokauszt bűvópatakként bár, de nem egyszerűen visszatérő témája a magyar filmnek – Jancsó Miklósnál, Fábri Zoltánnál, Szabó Istvánnál¹²⁷ –, hanem megkerülhetetlen toposza¹²⁸. Franciaországban ez nincs így; feltűnő, hogy milyen sok ott a második világháborús vígjáték, s milyen kevés nálunk, *Tizedes és a többiek* (Keleti Márton filmje) ide, fanyar ironia oda. Mindezek az eltérések ugyanakkor *nem* jelentik azt, hogy létezne egységes magyar, illetve francia holokauszt-ábrázolás, csak azt, hogy a két filmes mezőben más és más rendezői stratégiák bizonyulnak hatékonyak.

¹²⁵ A külföldön díjakkal elhalmozott Forgács az elmúlt hét évben Magyarországon ötször pályázott, de egyszer sem kapott támogatást az MMK-tól.

¹²⁶ Roger Odin: La „Hongrie privée” de Péter Forgács, 193–210. o.

¹²⁷ Marx József: Fábri Zoltán, uő.: Jancsó Miklós két és több élete és uő.: Szabó István. *Filmek és sorsok*. Továbbá: *Metropolis* (2000) – Szabó István (tematikus szám) és *Metropolis* (2001, 2002) – Jancsó Miklós (tematikus szám, két részben).

¹²⁸ Surányi Vera szerk.: *Minarik, Sonnenschein és a többiek*.

A halbwachsi kollektív emlékezet társadalmi kereteit meghatározó csoportok közül – e téma kapcsán más témáknál egyértelműbben – kiemelkednek a Mannheim nyomán élményközösségként definiált generációk – jelen esetben a háborús traumát nehezen kiheverő, újra és újra filmvászonra álmódó akkori gyerekek s fiatalok – és a kulturális csoportok. Utóbbiak közül különösen a zsidóság, melynek számára a történeti idő és az emlékezet ideje, az írásé s az újraátélése [reviviscence] bizonyos értelemben összefonódnak¹²⁹. De nem abban az értelemben, hogy a *ma a tegnap* „folyománya”; éppen ellenkezőleg: „az emlékezésnek ez a [zsidóság által kialakított] fajtája annyiban különleges és »művi«, hogy az általa rögzített emlékek nemhogy igazolást nem nyernek a mindenkori valóság vonatkoztatási kereti között, hanem szöges ellentétben állnak velük”¹³⁰. A múlt *műlt* szerűsége bármiféle *re*-prezentáció előfeltétele; az újraátélése is, melynek szigorú rituális rendjébe betagozódtak a vészkorszak magyar- és franciaországi „*in absentia*” reprezentációi is.

A második világháború ábrázolásában a *representatio in absentia* tehát egyrészt a kollektív emlékezet csoportkeretei között bontakozik ki, nem pedig nemzetállami keretekben, másrészt morális és esztétikai imperatívuszaként is megfogalmazódik.¹³¹ Ehhez társul a nemzetközivé vált kód, a kanonizált hang- és képrepertoár (híradófelvételek: bombázók, katyusa; Sztálin-szobor; SS-egyenruha, eltorzult, idegen német nyelv, sárga csillag; deportált gyerek: a lírai én; Igazak; ágyúdőrgés, a BBC hírei stb.).

A *representatio in absentia* azonban csak morális értelemben, és csak napjainkban hegemon, mert valójában nagyon is voltak *megmutató* filmek: „Úgy tűnik, a holokausztról szóló filmek populáris és műfaji, valamint mesei elemekkel átszőtt változatai (például Radu Mihăileanu filmje, az *Életvonat*), vagy a realizmus, vagy épp az érzelmek (lásd *Sorstalanság*) dominanciájával azt jelzik, a téma elindult a kollektív emlékezetnek egy másik útján. Ebben a történelmi hitelességre törekvésnek, a valóságreferenciák képi megjelenítésének fontos szerep jut. [...] Mindkét emlékezési alakzat, a „meg nem mutathatóság” kánonjához alkalmazkodó és a „képekkel mindent rekonstruáló” ugyanazt mondja: a holokausztra emlékezni kell!” A „megmutató” filmek sorában említést érdemel még Szántó Erika filmje,

¹²⁹ Zakhor Yerushalmi: *Histoire juive et mémoire juive*, Pierre Vidal-Nacquet: *Les Juifs, la mémoire et le présent* és Rékai Miklós: *Az idő a zsidó kultúrában*, 7–22. o.

¹³⁰ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, 222. o.

¹³¹ Ezt a holokauszt kapcsán maga a Shoah rendezője is megfogalmazta. Például: Claude Lanzmann: „Parler pour les morts”, *Le Monde des débats*, Mai 2000: 16.

az Elysium, Koltai Lajos *Sorstalansága*, sőt – részben – Nemes Jeles László filmje, a *Saul fia* is.

S hogy az ábrázolhatatlanság parancsa mennyire nem eleve adott, hanem történetileg, társadalmilag konstruált, azaz a magyar és az európai filmes mező mai normáit tükröző elv, arról álljon itt egy hosszabb idézet, amely az *Utószezon* című Fábri Zoltán film kapcsán foglalja össze a rendezőt ért *a posteriori* kritikákat, sőt, vádak: „Az univerzális holokauszt- emlékezet diskurzusának egy másik meghatározó kérdése a katasztrófa ábrázolhatóságát érinti. Kettős problémáról van szó. Egyrészt a szenvedés esztétikai megjelenítésének etikai kérdéséről, másrészt a holokauszt (művészi) reprezentációjának lehetetlenségéről, a referencialitás kudarcáról. A mai emlékezeti kultúrában a katasztrófát elszenvedő túlélők és szemtanúk megszólalása számít hitelesnek, ugyanakkor az ábrázolhatóság további korlátját jelenti az a pszichologizáló szemlélet, amely szerint a holokauszt trauma, és mint ilyen szóvá nem tehető. Fábri filmjével kapcsolatban ez a probléma a holokauszt képi ábrázolhatóságaként merül fel. A jelenkori kritikák György Péter kivételével – a korabeliekhez hasonlóan – nem említik az archív felvételekből megkomponált filmet a filmben, a gázkamravíziót pedig – az egykori kritikáktól eltérően – egyöntetűen elítélik. Gelencsér Gábor például a könyv és a film különböző témája helyett eltérő medialitásukra hivatkozik, amikor azt állítja, hogy Fábri ironikus hangvétele nem lesz több üres cinizmusnál. Azzal, hogy »Fábri filmje [...] megpróbálja a megmutathatatlan rekonstruálni – írja Gelencsér –, [...] menthetetlenül a filmkép realizmusának feloldhatatlan akadályába ütközik – szemben az irodalom fogalmiságával.« Ezzel minden bizonnyal arra utal, hogy a koncentrációs tábor valóságának rekonstrukciója magának a szenvedésnek a rekonstrukcióját jelentené, ellenkező esetben viszont hiteltelen. Világosan fogalmazza ezt meg Komoróczy Géza egy beszélgetésben: »megrendezni képtelenség, mert nem tud olyan elkínzott, sovány, kétségbeesett, minden emberi vonásukból kivetkőztetett statisztákat felvonultatni, amilyenek azok az emberek ott valóban lehettek. Vizuálisan nem megnyitható ez a tartomány.« Surányi Vera a lanzmanni imperatívuszt kéri számon Fábrin, amikor kijelenti, hogy »a magyar filmművészetnek ez az egyik legvitatottabb és legizléstlenebb jelenete. Ugyanis a megsemmisítésről semmiféle dokumentáció nincs, és nem is lehet.« Még Tatár György is, aki a »megmutathatóságot« a »meg nem mutathatóságon«, a képzeleten – vagy emlékezeti munkán – keresztül közelíti meg, feltételez egyfajta optikai regisztert, amely a valóságot a maga teljességében mutatja meg: »az az érzésem, hogy a holokausztról jó filmet kizárólag szürreális módon lehet csinálni, vagyis

úgy, hogy annak semmi köze sincs ahhoz, ami ott ténylegesen, optikai értelemben lejátszódott.« (Zombory et al 2013: 255-256)

A *Saul fia* – Nemes Jeles László filmje – egyébként olyan alkotás, mely, paradox módon, művészi és pszichológiai erejénél fogva egyszerre képviseli a közvetlenül-meg-nem-mutatás, más szóval a metonimikus reprezentáció, a *representatio in absentia* hagyományát (a gázkamrából kiszűrődő haláltusa hangjai, a mélységelesség radikális redukálásából fakadó homály stb.), és ugyanakkor a valósághűnek elismert megmutatását (a korabeli dokumentumokkal, köztük a táborokban készült fotókkal és feljegyzésekkel összhangban ábrázolt soát). A filmes mezőben – melynek, ne feledjük, nem csak az alkotók, hanem a közönség is része! – történeti, pszichológiai, filozófiai¹³² és morális síkon egyaránt hitelesnek fogadták el a filmet. Ennek a paradoxonnak a feloldása – szociológiai értelemben – a Holokauszt-filmek megkerülhetetlen tekintélyű alkotója és legismeretebb teoretikusa, Claude Lanzmann, valamint az európai filmfesztiválok és az amerikai Oscar-díj általi felszentelésben¹³³, esztétikai értelemben pedig abban keresendő, amit a film egymást támogató morális-teológiai üzenetét és pszichológiai-esztétikai hitelességét összefoglalva Pintér Judit Nóra így fogalmazott meg: »A *Saul fia* egyszerre szól a holokausztról és a holokausztra való emlékezésről [...], Saul ténykedése és az, hogy mit jelent jól emlékezni Auschwitzra egymásban tükröződik a filmben. [...] A film azt érteti meg velünk, hogy az egyetlen, amit tehetünk, hogy a halottakra méltó módon emlékezzünk. Vagyis eltemetjük a halottat, ahogy azt a tisztesség megköveteli, mert valóban ez az egyedüli lépés, ami megmaradt Saulnak a pokol kellős közepén, ahogy mi sem hagyhatjuk temetetlenül az auschwitzi halottakat. Kizárólag a szimbolikus megváltás az, ami reális, szó szerint, mert az elvesztett életeket nem lehet megmenteni.«¹³⁴ A holokauszt-filmre tehát fokozottan igaz, ami a történelmi filmre általában is: nem a múltat, hanem a múlt-hoz való viszonyunkat ábrázolja; nem a háborúkat, hanem amilyennek a háborúkat képzeljük; nem a légereket, hanem amilyennek a légereket mi magunk – a főhős által megtestesítve – látjuk. Ennek előfeltétele, hogy valószínű legyen és hiteles.¹³⁵

¹³² Georges Didi-Huberman: *Túl a feketén - Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Fordította: Forgách András. Jelenkor, 2016.

¹³³ Az állítása szerint tévesen neki tulajdonított meg-nem-mutatási dogma atyja, Claude Lanzmann látványosan keblére ölelte, nyilatkozataiban dicsérte Nemes Jeles és művét Cannes-ban.

¹³⁴ Pintér Judit Nóra: *Az örület perspektívái*, 34. o.

¹³⁵ Lásd még, többek között, az »Ábrázolható versus megmutathatatlan« fejezetet

Összefoglaló. A realizmus társadalmi konstrukciója

Szociológiai szempontból a történelmi filmek négy sajátossága érdemel kitüntetett figyelmet: a hármas heteronómia (a gazdasági és politikai mellett: a szimbolikus heteronómia mint kiemelten fontos tőkeakkumulációs stratégia), a *pars pro toto* megjelenítésmód (a metonímia, a parabola, az allegória stb.), a *hallgatólagos tudás* bevonása a múltábrázolásba (vagyis a filmkép és a filmen kívüli tudáskészlet szoros összefonódása), s végül a *hitelességi* stratégiák (saját élmények felidézése, szakértők, történészek mozgósítása a nyilvánosságban stb.).

A történészek a *valóshűség* szempontjából ítélik meg a filmeket. E kötetben viszont a *valószerűség* filmi-társadalmi konstrukcióját állítom középpontba, a kollektív emlékezet kutatásának halbwachs-i, s a kultúra, művészet elemzésének bourdieu-i ösvényén haladva. A múltkép hitelességének társadalmi konstrukciója részben közvetlenül a filmben, részben a *nyilvánosságban* zajlik, ahol politikai-, érték- és tényítéletek keverednek. A hitelességi stratégiáknak a jelölt referensként való feltüntetése a célja.

A filmesek egymással is versengnek a filmes mezőben különösen ritka kincsnek, ritka jószágnak számító javak (filmfinanszírozás, fesztiváldíjak, közönségsiker) megszerzéséért, és e küzdelmeikben épp hitelességi stratégiáik játsszák az egyik főszerepet. De semmi sem mutatja jobban e stratégiák kidolgozásának nehézségeit, mint egy olyan történelmi történet, ahol a kanonizált reprezentációk, szó szerint maga a kánon, a Bibliából ismert Krisztus-történet s az ehhez szorosan kapcsolódó nézői elvárások, valamint a történeti hűséget áhító (illetve ezt hitelességi stratégiájának központi diszkurzív elemévé választó) rendező szándéka kerül éles ellentmondásba; a Martin Scorsese-féle *Jézus utolsó megkísértése* ilyen: a rendező a történelmi tényeket kívánta bemutatni a (a vallásos keresztény) nézők és a sajtó egy része azonban a legendát kérte rajta számon. Nem sikerült hitelesen bemutatnia Jézus életét, mert a nézők tömegei számára *valószínűtlen volt a valóság*.

A longitudinális vizsgálat azt bizonyította, az 1990-es és 2000-es években egyszerre nőtt a filmes mező autonómiája (ezt mutatja a tiszta művészet térnyerése a politikai hatásokkal szemben¹³⁶) és heteronómiája

in: Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*, 79–81. o. és: Jean-Michel Frodon (szerk). *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*.

¹³⁶ A kutatás azt is megmutatta, hogy az állam nem mindenható, de főleg nem mindent ért. A mező termékéi és termelése heteronóm, mind a gazdaság, mind a poli-

(gazdasági heteronómia; a szimbolikus tőke felértékelődése). Erre a közönségfilm a vizualitás fokozásával – Franciaországban a hagyományos kalandfilm helyébe lép a történelmi-fantasztikus film, például *Vidocq* (Pitof) vagy a *Farkasok szövetsége* (Christophe Gans) –, a „művészfilm” pedig az emlék-képek felé fordulással – vagy éppen a múlttól való elfordulással – reagál. A hitelesség konstrukciója mind komplexebbé válik, hiszen a hallgatólagos tudás (a közönség) átstrukturálódik, a történészek beléptek a filmes mezőbe, a nemzeti narratívák meggyengültek, a nyilvánosság pluralizálódott.

A határátlépés fikciót teremt, melyet azon nyomban valóságként, illetve – ami azzal a befogadás szempontjából egyenértékű, de a megjelenítés szempontjából gyökeresen más – valószínűként kell feltüntetni. A határátlépés egyben a nemzeti filmes mezők határának átlépését is jelenti: a rendezők nemzetközi toposzokból merítenek, és a filmes műfaj(ok) szabályainak engedelmeskednek. A magyar és francia filmek közötti legtöbb közös vonás ugyanakkor egyszerűen a film technikai adottságaiból és a filmművészet univerzálisnak mondható működésmódjából adódik. Van díszlet és van szöveg: ezáltal a történelem *láthatóvá, hallhatóvá válik*. Szórá a filmidő, hősök „kíváncsoznak” a filmvászonra,¹³⁷ ebből adódik az ellipszis, a stilizálás, a megszemélyesítés.

Ugyanakkor, paradox módon, a múlt felidézése elsősorban a hallgatólagos tudás mozgósítására és kevésbé annak képi felidezésére irányul. A múlt megjelenítése *in absentia* zajlik. A nyilvánosságban a filmekről zajló vitákban is a legkevesebb szó éppen a vita ürügyéül szolgáló filmekről esik. Ugyanakkor terjed a filmes önreflexió;¹³⁸ ez az önreflexió a rendezői gyakorlatról szóló diskurzusnak is központi eleme, különösen a hitelességi paradoxon. Bertrand Tavernier azon morfondírozik: a középkori filmek tele vannak gyertyával, holott valójában a gyertya drága volt, ezért az ablakok melletti ülőfülkékben időztek a várak lakói is, a természetes fényhez közel).

A magyar és a francia filmeket összehasonlító kutatásom kezdetekor a múltorientált magyar kultúra *kontra* jelenorientált francia kultúra hipoté-

tika, mind a nyilvánosság/ értelmiségi mező szempontjából, de a filmes mező még ezzel együtt is viszonylagos autonómiát élvez. (Lásd: Gábor Erőss: *L'Art de l'histoire*, 2016)

¹³⁷ Ha eltekintünk Jean-Luc Godard *Csendőrökjéről* vagy például a BBS egyes kísérleti filmjeitől, Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* vagy Lányi András *Segesvár* című alkotásától és a hasonló, egészen más művészi szándékot megvalósító filmekről.

¹³⁸ A *nappány* íze a mellékszereplő fotós (később filmes) emblemikus figuráján keresztül mutatja művész és hatalom viszonyát, s próbálja jellemezni a kor egészét.

ziséből indultam ki. A filmtermelés és a filmekről szóló diskurzus kiválasztása megmutatta, hogy például miközben a *Nouvelle Vague* büszkén hirdette jelenorientáltságát, valójában ez inkább csak a mező struktúrájának megváltoztatására irányuló stratégia (ideológia) volt, semmint valódi törekvés. Ugyanis amint megnyerték Jean-Luc Godard-ék a szimbolikus küzdelmet, visszatértek a történelemhez, az irodalomhoz.¹³⁹ De a politikai rendszer változása még ennnyire sem gyakorol hatást a filmre. Magyarországon 1989 után a történelem felfutása helyett a jelent filmezték, igaz mesealakokkal benépesítve, reminiscenciákkal megtöltve azt. Ennek a bizonytalan, a múlt különböző rétegeiből is merítő idődimenzióknak adták az „időtől Keletre” nevet.¹⁴⁰ Ezt a fordulatot nálunk talán Bikácsy Gergely ismerte fel elsőként, de ő még a rendszerváltáshoz kötötte,¹⁴¹ később Györffy Miklós foglalkozott ezzel részletesen (lásd részletesen e kötet „A történelem vége” c. alfejezetében).

A filmi történelem és a filmi emlékezet ideáltípusai kristályosodtak ki leginkább az elemzés során. A szociológiai kérdés tehát az: egy adott országban, a filmes mező történetének egy adott pillanatában, egy adott pozícióból melyiket választják inkább, s ezzel milyen hitelesség- és múltkonstrukció jár együtt. A magyar elsőfilmek (így a Madzagok is) például az „emlék-kép” hívei. Az *Így jöttem*-mítosz, Simó Sándor intelmei és még sok más ok miatt. De a „második-filmek” már nem feltétlenül.

A magyar film a múlt jeleit szabadon kombinálva többé nem a történelmi valósághűség, de nem is annyira a valóságosság, hanem a tisztán filmes autenticitás felé halad. Magyar és francia, művész és populáris film egyaránt: akár Gothár Péter, akár Jeunet filmjei. Ennek a stratégiának előképe a „népszerű” film kategóriájában a mítoszokat mesévé formáló *peplum* műfaja.¹⁴² A neo-peplum – *Farkasok szövetsége*, *Vidocq* stb. – ennek a továbbfejlesztése, a történelmi horizont kitágításával; a neo-peplum kilép a peplum-ókorból, kedvence a középkor. Azonban a múlt megjelenítése nemcsak az emlék-kép és történelem-kép révén lehetséges, hanem a való-

¹³⁹ A döntő tehát a mezőben elfoglalt pozíció: az „ifjú” Jancsó Miklós paraboláinak sorozata az agyontámogatott Várkonyi-filmekre adott válaszkísérletként kezdődött; míg az intézményesedett Nouvelle vague akadémikus-apologetikus történelmi filmeket alkotott (Claude Chabrol: *La ligne de démarcation*, François Truffaut: *Az utolsó metrő*).

¹⁴⁰ Balassa Péter et al.: *Sátántangózás. Az időtől keletre*. 4–9. o.

¹⁴¹ Bikácsy Gergely: *Fordulópont előtt a magyar film*. 94–103. o.

¹⁴² Gonzales, Antonio: *Images et imaginaires. Cinéma et Histoire au service d'une „néo-mythologie”*

jában jelenidejű, de a múlt tárgyi rekvizitumait is felhasználó, a múlt „hangulatát” idéző reminiscenciafilm valamint, a neo-peplum műfajában is. E négy altípust foglalja magában a *múltkép* fogalma: a történelmi film szociológiája a *múltkép* szociológiája.

A filmes mező autonómiája mellett szól, hogy a kezdetben – mindkét országban – erős politikai befolyásolás a vizsgált negyven év alatt összességében gyengült. Valamint az, hogy a megjelenített kollektív emlékezet egyre kevésbé kötődik „a nemzethez”, s egyre inkább különböző nemzedékekhez, vallási, kulturális csoportokhoz, illetve a művészek közösségéhez (a mező önnön történetéhez). A két ország közötti hasonlóságok is ezt támasztják alá: közös műfajok, közös narratív sémák; s főleg: ellipszis, metonímia, a hallgatóságos tudásra alapozott *hors-champ* (képmezőn kívüli) történelem. Hitelesnek *mondott* és valószínűnek *látszó* anakronizmusok.

A nyilvánosság (a kulturális/értelmiségi mező) közvetít az egyes „kulturatermelési mezők” és a politika között. Az értelmiség a nyilvánosságban tény- és értékítéletet mond a filmek felett, újra és újra átértelmezi azokat, különböző témakapcsolási stratégiák révén más kulturatermelési mezőkkel hozza összefüggésbe őket (történelemszavak, tankönyvvita a filmek ürügyén), csoportidentitás-konstrukcióihoz, valamint a nemzeti narratívák dekonstrukciójához használja fel.

A történelmi filmek szociológiájának feladata továbbá, hogy magukkal a filmekkel foglalkozzon, adott esetben például a – magyar és francia – történelmi filmekkel,¹⁴³ a közös vonások (műfaji konvenciók), illetve az országon belüli különbségek szisztematikus elemzésével (korszakok, műfajok, iskolák, nemzedékek, pozíciók). François Truffaut filmje, a *Jules és Jim* alapján kibontakoznak egyfelől a történelem és másfelől a múlt megjelenítésének különböző módjai. Múlt és történelem kettős ideáltípusa újabb dimenzióval gazdagítja az emlék-kép és a történelem-kép elemzését: míg utóbbi nagyjából egybevág a történelem-kép fogalmával, az előbbi (tehát a

¹⁴³ A francia filmekről (Bikácsy 1992; Kovács András Bálint 1992) és történelmi filmekről (Greene 1999) kiváló monográfiák születettek a Lajtan innen s a tengeren túl egyaránt. Ám a francia szerzők vagy a történelmi film fogalmát félreértve írnak (lásd fent, „a történészek és a film” című fejezetben), vagy kicsit iskolásan, korszakról korszakra, filmről filmre haladnak (Guibbert–Oms 1993). A magyar szakirodalom, mint azt már fent szintén jeleztem: kevésbé gazdag, bár az utóbbi időben többen is kísérletet tettek az – egyelőre inkább leíró jellegű – összegzésre. (Komár 1999; Balogh – Gyürey – Honffy 2004; www.filmtoenet.hu). Fontos tény, hogy a magyar filmtörténet klasszikusainak nagy része egyúttal történelmi film is.

múlt mint háttér, mint kontextus, mint hangulat) egyaránt előfordulhat az emlék-képekben s a történelem-képekben.¹⁴⁴

Az országok közötti egyre szaporodó hasonlóságok egyik alapvető oka a szimbolikus javak európai piacának megerősödése, a magyar filmesek nagy számban történő megjelenése ezen a piacon. Hogy van-e európai történelem, és van-e ennek adekvát filmes megjelenítése, annak az EU számára politikai jelentősége is van¹⁴⁵. A történelmi kalandfilm már a vizsgált korszak előtt (Christian-Jacque filmje, a *Tulipános Fanfan*) és annak elején (Philippe de Broca filmje, a *Cartouche*) is gyakran francia-olasz koprodukcióban, az európai *közönség* számára készült. Később a kultúrpolitikának, filmpolitikának is egyre inkább Európa válik a főszereplőjévé: francia nyomásra az EU részben érvényesítette az *exception culturelle* elvét (a kulturális terméknek, különösen a filmek kivonását a nemzetközi kereskedelem liberalizálásának hatálya alól). Létrejött az *Eurimages*, az összeurópai piacon mozgó, közép-műfajú filmeket támogató *Arte* stb. A kilencvenes évek magyar rendezője is európai pénzből próbál európai (közönségnek és fesztiválsűrűknek szóló) filmet alkotni.¹⁴⁶ Realizmus és elvont *l'art pour l'art* nemzetközi, sejtelmes, többértelmű kombinálása válhatott a siker zálogává: példa rá Enyedi Ildikó, Gothár Péter, Tarr Béla. E rendezők a hitelességi stratégiákat szabadon kombinálják és a *kulturális* mező pillanatnyi állapotához igazítják, piacképes közép-európai árut szállítanak a nyugat-európai vásárba. A magyar filmes mező beszűküléséből (is) következő univerzalisztikus-elmosódott világábrázolás belépő a nemzetközi (európai) filmes mezőbe.¹⁴⁷

Egészen hasonló mechanizmusok állnak a román új hullám sikeres rendezőinek – Christian Mungiu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu stb.

¹⁴⁴ Erőss Gábor: „Le statut de l'histoire au cinéma après 1989.” és „Staline et les années 50 vus d'Europe centrale: corps et décors, témoignages et nostalgie”, valamint: Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. 283–298. o.

¹⁴⁵ Dominique Chancel: *L'Europe à l'écran: le cinéma et l'enseignement de l'histoire*.

¹⁴⁶ Sorlin kései műveiben túllép az elemzés nemzeti keretein, közös európai kulturális mintákról beszél (például: a háború megjelenítése az európai filmekben!), de hangsúlyozza: a közönség, a befogadás még mindig nemzeti keretben zajlik/ értelmezhető (Sorlin 1991).

¹⁴⁷ Erre Tarr Béla életműve és a rendszerváltás táján meginduló nemzetközi karrierje a legnyilvánvalóbb példa: „A *Kárhozat* felhívta tarrra a szélesebb nemzetközi művészfilmes közönség figyelmét elsősorban Németországban, Hollandiában és Amerikában. A film számtalan fesztiválon szerepelt, jelölték Félix-díjra; Tarrt meghívták tanítani a berlini filmakadémiára, és beválasztották az Európai Filmakadémia tagjai közé” (Kovács 2002: 328).

– európai filmes mezőbe való beágyazódása mögött. Koprodukciónak, nyugat-európai partnerek, egyfajta sajátos, európai fesztiválfogyasztásra alkalmas „nemzeti íz”, európai fesztiváldíjak, és maga a *brand*ként is működő megnevezés: román új hullám, melynek egyik sajátossága éppen az, hogy főleg (közelmúlt)történelmi filmekkel tör be: „a diktatúrák természetét, az elnyomás esszenciáját fogalmazzák meg; azokat az alá- és fölérendeltségi viszonyokat, amelyek a néplélekbe ivódva évtizedek elteltével is elemi erővel hatnak. [...] Az új román film stílus és forma szempontjából nem hoz radikálisan újat, hanem az európai gyökerekből táplálkozva, a régi eszközöket felhasználva hoz létre eredeti filmnyelvet” – folytatja [Gorács Anikó], valamint hozzáteszi, hogy „az új román film egy irányzathoz tartozását éppen a minimalizmus felé tolódás, a filmnyelvi letisztulás, áthangolódás közös iránya mutatja.” Vagyis a neorealizmus eszközeit, azon belül is leginkább a dokumentarista realizmusét felhasználva, majd redukálva jut el egyfajta eredeti minimalizmusig.” (Ruprech 2011 és Gorács 2010).

EMLÉKEZETPOLITIKA ÉS NYILVÁNOSSÁG

Az MTFA működése és a történelmi filmekről
folyó viták 1990-2002 között

A Magyar Történelmi Film Alapítvány

A történelmi film mint sikerműfaj létrejöttének, illetve megmaradásának politikai feltételei a 90-es évek elején fokozatosan leépültek. Az alkotmányos demokrácia létrejöttével a társadalmi alrendszerek egymáshoz való viszonya elvileg tisztázódik. De pontosan milyen – a történelmi filmek készítésének szempontjából releváns – átalakuláson ment át a filmes és a hatalmi mező viszonya? E változások részese s egyben „indikátora” a Magyar Történelmi Film Alapítvány. Az MTFA az egyén történelmi életpasztyájának rögzítést tűzte ki célul, a film világán kívülről jövő külső – politikai – segítséggel.

„Az alapítványt eredetileg *Történelmi Dokumentumfilmek Kuratóriuma* néven 1992 április 14-én [hozta] létre A Művelődési és Köznevelési Minisztérium [...], Sára Sándor ötletére, Pál József (MDF) képviselő indítványára, országgyűlési jóváhagyással.”¹⁴⁸ 1993-tól vette fel az alapítvány a jelenlegi nevet, és egyben profilja is megváltozott, ettől kezdve nemcsak ’56 témájára koncentrált és játékfilmeket is támogatott. Ezzel a filmfinanszírozás „többcsatornássá” alakult át, s a rendezők, producerek – elvileg – jelentékeny biztatást kaptak történelmi filmek forgatására.

Az MTFA a Mozgóképfelügyelet alapítványának járó támogatás több mint felének megfelelő összeg fölött rendelkezhetett, a kuratórium tagjait a művelődési miniszter 5 évre nevezte ki, az esetleges kormányváltástól függetlenül ezzel az alapítvány működését (ez a számítás csak részben vált be). A 20 tag közül relatív többségben voltak a filmrendezők (9-en), velük csaknem azonos arányban a történészek (7-en), s ez utóbbi csoport adta az alapítvány elnökét is (Perjés Géza hadtörténész személyében).

A rendszerváltás utáni második kormány által beterveztetett első költségvetés, az 1995-ös, az MTFA pénzügyi támogatásának teljes megvoná-

¹⁴⁸ Gervai András: *Mozi az alagútban. A kilencvenes évek*, Pelikán Kiadó, Budapest, 1995, 51. o.

sát indítványozta, ami heves reakciókat váltott ki. A támogatásmegvonás mellett szóló érvek a közpénzekkel való takarékoskodás kényszere, és a történelmi filmek pozitív megkülönböztetésének megkérdőjelezése. Felmerült tehát egy klasszikus gazdaságpolitikai érv, de egy, konkrétan a *történelmi film*nek címzett ellenérv is. Az alapítvány kuratóriuma a fenti okfejtést visszautasította: minthogy a történelmi játékfilm költségesebb, „*az ilyen típusú filmek, ha velük kapcsolatban nem érvényesül pozitív megkülönböztetés, várhatóan kiszorulnak a filmgyártásból, de legalábbis annak periferiájára szorulnak.*” Az MTFA érvelését az Országgyűlés kulturális bizottsága – részben – méltányolta, s hatpárti konszenzussal az alapítvány 90 milliós támogatását indítványozták, plusztámogatást javasolva A Magyar Mozgóképfilm Alapítványnak is, az MTV költségvetésének terhére, „*a Pénzügyminisztérium szerint azonban a televízió költségvetése olyan szűkös, hogy abból már nem lehet egy fillért sem elvonni.*”¹⁴⁹

Az MMA végül megkapta a plusztámogatást, az MTFA nem. Ezzel látszólag megpecsételődött az alapítvány sorsa. Az MTFA észlelte, hogy nem hatékony eddigi politikai stratégiája (hiába a hatpárti konszenzus az országgyűlési szakhbizottságban az Alapítvány támogatása ügyében, ha azt parlamenti leszavazás követi). Az alapítványt nyíltan támogató cikkek jelennek meg a jobboldali sajtóban, míg a szabad demokrata Fodor Gábor és a szocialista filmrendező Kósa Ferenc nyílt vitájától láthatóan megzavarodott kormányoldal is. Megkísérelvén levonni a megfelelő következtetéseket, az MTFA 1995 januárjában Fodor Gábornak címzett nyílt levelet hozott nyilvánosságra: „*[A] Történelmi Film Alapítványnak nyújtandó anyagi támogatás híján megszűnne a történelmi filmek készítése Magyarországon.*”¹⁵⁰

Az MTFA számára, részben az alapszabályából következően, részben attól függetlenül, történelem az, ami *megélt történelem*, kortárs történelem, (vissza)emlékezés, szemtanúk beszámolója. A kamera előtt ülő kortanú (a dokumentumfilmekben), vagy a kamerát irányító *rendező* személyes sorsa (játékfilmekben). Perjés másutt¹⁵¹ utal is rá: A Szökés társrendezője, Böszörményi Géza maga is fogoly volt Recsken. A nyílt levélben a kuratóriumi elnök így fogalmaz: „*(...) számolni kell azzal, hogy a tanúk kihalnak,*

¹⁴⁹ Gervai András idézi. In: id. mű, 52. o.

¹⁵⁰ In Magyar Történelmi Film Alapítvány. *Tények és dokumentumok*. MTFA, Budapest, 1998. Válogatás a Magyar Történelmi Film Alapítvány dokumentumaiból c. fejezet [számozatlan oldal]. A kiadvány pótolhatatlan, de pontatlan forrás: a fénymásolt cikkgyűjtemény darabjainak forrását például többnyire elmulasztja közölni.

¹⁵¹ *Népszabadság*, 1996. december 16.

illetve mentálisan leépülnek, így helyrehozhatatlan kár éri a történelmi rekonstrukciót. Tennék ezt akkor, amikor világszerte a jelenkori forráskutatás a történet-tudománynak pótolhatatlan, merőben új megközelítési módja a film és videó dokumentáció.” A történelmi hűség, és személyes hitelesség (igazság)igénye, a közelmúlt történelmének feldolgozása – az alapítvány főprofilját jelentő dokumentumfilm műfajból és az alapítvány személyi összetételéből, a történészek nagy számából is következik. A magyar filmek már régebben is a *megélt történelmet* vitték vászonra. Ennek a múltnak, a túlélőknek és „átélőknek”, az ’56-ot megtapasztaltaknak a „kihálásától”, az emlékezet történelemmé válásától, intézményesedésétől, a néhány évtizeddel korábbi korszakok kommunikatív emlékezetének elenyészésétől való félelem is húzódik meg tehát e szavak hátterében.

Fodor Gábor miniszter válaszolt az alapítvány nyílt levelére és nem politikai, hanem gazdasági, sőt már-már filmtörténeti érveket hoz fel a költségvetési támogatás megszüntetése mellett. A miniszter szerint „*a legjelentősebb tényfeltáró dokumentumfilmek a 80-as években születtek Magyarországon. Elegendő itt emlékeztetni csak egy-két filmre, mint Recsk (Böszörményi – Gyarmathy), Törvénysértés nélkül, Málenkij Robot (Gulyás-testvérek), Csonka-Bereg (Sára Sándor), A Dunánál, Engesztelő (Schiffer Pál), Vérrel és kötéllal (Erdélyi János – Zsigmond Dezső).*”¹⁵² Második a „filmszociológiai” érv: „*A rendszerváltás táján valóban megélné a nagyközönség történelmi érdeklődése, de ez azóta fokozatosan veszt erejéből.*” Harmadik az igencsak kategorikus „filmkritikusi” érv: „*[A ’93, ’94-ben az MTFA-hoz] beérkezett pályázatok már a tematikai és művészi elszegényedés, kifáradás jeleit mutatták.*” Fodor emlékeztet: „*[A] Magyar Mozgóképfilm Alapítványhoz is lehet történelmi témájú játék-, illetve dokumentumfilmekkel pályázni.*” A levél zárásaként a miniszter a kurátorokat egy közelebből nem meghatározott jogi státuszú és feladatú „bizottság” – vagyis revizorok – alapítványhoz küldéséről értesíti, melyben „történész, kritikus és gazdasági szakértő kap helyet.”

A kuratórium legfontosabb ellenérve az „56-os tabu”, az MTFA eszerint a rendszerváltás vívmánya, amennyiben eddig tabunak számító témákat dolgoznak fel az általa finanszírozott filmek; ergo aki az MTFA-hoz „nyúl”, az az aczéli kultúrpolitikával vállal folytonosságot, valamint megszegi a felejtés megakadályozására, az emlékezésre felhívó erkölcsi parancsot (az érvelés itt a Holokauszt-áldozatok emlékének megőrzésével kapcsolatos diskurzusra emlékeztet).

¹⁵² In Magyar Történelmi Film Alapítvány. *Tények és dokumentumok* (id. mű), számozatlan oldal.

Mozgósították a filmszakmát is: például Illés György, az élő legenda, a *Magyar Operatőrök Társasága és Kamarája* elnökének aláírását olvashatjuk az MTFA által köröztetett szolidaritási felhívás alján (1995 augusztus). A szakma „szétesése”, a filmszakma szolidaritásának sokak által kritizált csökkenése dacára a történelemi film (vagy az azt képviselő kuratórium) tehát komoly mozgósító potenciállal rendelkezett, sőt, afféle – filmes mezőn belüli – almezőként működött: a maga elismert és kevésbé elismert alkotóival, külön intézményeivel, küzdelmeivel.

Mindenesetre az Alapítványnak még maradt annyi tartaléka, hogy a következő költségvetésig, még „kihúzza valahogy”, mint azt Szakály Sándor történész, az alapítvány titkára, elmondta.¹⁵³ Mindenesetre a következő, '96-os, költségvetési évben, ha csekély összegben is (24 millió Ft), de mégiscsak kaptak költségvetési támogatást. 1996 végén azután „*Egymásnak osztják a pénzt az MTFA kurátorai?*”¹⁵⁴ címmel jelent meg cikk az Alapítvány tevékenységéről, amelyet Perjés Géza azzal igyekszik megcáfolni, hogy megállapítja: „*Az idei költségvetésnek alig 30 százalékából részesültek az említett szakemberkurátorok pályázatai (...) pusztán azért nem büntethetjük a szakma kiválóságait, mert tagjai a kuratóriumnak.*”¹⁵⁵ Továbbá: egyrészt már utasítottak el kuratóriumi tag által benyújtott pályázatot, s másrészt egyébként sem vesznek részt a kurátorok az őket érintő pályázatok vitáján és szavazásán.

Sós B. Péter viszonyválaszában – a kortanúk megszólaltatásának fontosságát elismerve – éppen a játékfilmek kuratórium általi támogatását nehezményezi. Megerősítve és a játékfilm ellen fordítva Perjés Géza történelem-definícióját: „*Az azonban vitatható, hogy az MTFA céljai közé tartozik-e játékfilmeket támogatni. A Sára Sándor és Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia filmjeire adott 50-50 millió forintból sok-sok dokumentumfilmre és történelmi életútinterjúra futotta volna.*”¹⁵⁶ A vitázó felek között – ha a kuratóriumi pénzosztás gyakorlatának megítélésétől eltekintünk – valóban konszenzus van: történelem eszerint az, ami a nagy idők tanúinak emlékeit dokumentálja.

Az alapítvány a Horn-kormány második félidejében újra kapott támogatást. Szakály Sándor büszkén mesélte, hogy a fennállásuk óta kapott összesen mintegy 1 milliárd forintból, *értékpapírokba* történt kedvező befek-

¹⁵³ Szakály Sándor – a MTFA titkára – 2000. szept. 10-én fogadott. (A vele folytatott beszélgetésen elhangzottakat jegyzeteim alapján idézem)

¹⁵⁴ Sós B. Péter, *Népszabadság*, 1996. december 3.

¹⁵⁵ Perjés Géza, *Népszabadság*, 1996. december 16.

¹⁵⁶ Sós B. Péter, uo.

etéseknek, takarékos gazdálkodásnak köszönhetően 1,2 milliárd forintot oszthattak szét.¹⁵⁷ De – bár így is több tucat játékfilm társfinanszírozója volt az Alapítvány – Szakály emlékeztetett rá: ennyi pénzből összesen is alig telik ki egy teljes (történelmi) játékfilmre való. Így az MTFA létezésétől önmagában még nem marad(hatott) fenn a történelmi játékfilm.

Tehát az MTFA főleg a történelemi film körüli politikai polémia katalizátoraként érdekes. Az MTFA történetén keresztül vált világossá, mi a tétje a *történelmi film*nek a 90-es évek Magyarországon, a hatalmi mező szempontjából. A helyzet úgy áll, hogy a filmeseknek fontos a politika jóindulata, de a hatalmi mező meghatározó szereplőinek (a parlament szakbizottságának tagjai nem tartoznak közéjük) már nem annyira fontos a film.

Varga Balázs értelmezésében az MTFA nem is annyira a játékfilmek, mint inkább a történelmi dokumentumfilmek finanszírozásában volt jelentős: „A Magyar Történelmi Film Alapítvány létrehozását nem előzték meg szélesebb körű egyeztetések, az intézményt sokan az Antall-kormány nemzeti ideológiáját képviselő szervezetnek látták [...]. A Történelmi Film Alapítvány végül másfél évtizeden át része maradt a hazai filmfinanszírozási rendszernek. A dokumentumfilmes gyártás egyik meghatározó pillére, és a történelmi témájú játékfilmek egyik fontos részfinanszírozója volt.”¹⁵⁸

Mindent egybevetve, ahhoz képest, hogy a téma kiemelt prioritás (volt) a MTFA számára, kevés '56-os, és általában is kevés történelmi játékfilm készült. Ráadásul anyagi értelemben a Magyar Mozgóképfilm Alapítvány súlya sokkal nagyobb – márpedig az MMA nem részesíti előnyben a történelmi témájú filmeket. A filmfinanszírozás egyéb kérdéseit, a kereskedelmi tévék szponzori tevékenységét, az MTV *filmmentes* tevékenységét, az új filmtörvényt itt nem áll módunkban vizsgálni, így a *történelmi film*re gyakorolt hatásukat sem. Azt képzelhetnénk, az idő nem a múltnak dolgozik. De *A napfény íze* és a *Csocsó* példája mutatja: a piaci szféra is gyártja a történelmi filmeket, napirenden tartva a közelmúltat: az '56-os filmeknek aztán újabb impulzust adott – ismét állami támogatással – az 50. évforduló és egy nagyhatalmú filmes, az '56-os Andy Vajna.

¹⁵⁷ Szakály Sándor szóbeli közlése (lásd fent)

¹⁵⁸ Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*, 41–42. o. A történelmi tárgyú dokumentumfilmekről részletesebben lásd: Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útjai.*

Viták a nyilvánosságban

A társadalmi nyilvánosság minden szerkezeti fogyatékosága – a szóhoz jutás ismert egyenlőtlenségei – dacára is a filmekről folytatott viták fontos színtere. A továbbiakban a filmekről zajló közbeszéd és maguk a filmek (mint kulturális termékek) elemzése alapján igyekszem rekonstruálni politikai és filmkészítés kapcsolatának újfajta viszonyrendszerét.

A *Napfény íze* recepcióját elemezve¹⁵⁹ jól láthatóvá válnak a (történelmi) filmek ürügyén zajló nyilvános vitákban alkalmazott érvelési, témakapcsolási stratégiák. Fontos, hogy „nem érthetjük meg a nyilvános kommunikáció szerkezetét, ha a tiszta érvelő kommunikáció szabályaiból indulunk ki. [...] A témakonstrukcióknak, a témakapcsolásoknak a kialakításában, kifejtésében a szereplőket a stratégiai interakció szabályai vezérlik: a háttérben a másik legitimitásának aláásására, hihetőségének kétségbe vonására irányuló törekvések húzódnak meg.”¹⁶⁰ A filmről zajló vitában a következő érvelési stratégiákat különböztethetjük meg: *ad hominem*: hitelrontás (pl. „rossz társaságba keveredett”, kigúnyolás); *aktualizálás* (ez a leggyakoribb témakapcsolási mód); *est laudanda voluntas* (a film üzenete, „haszna”), *„facta loquuntur”* (a társadalomtudományok segítségül hívása), a rendező nevében (illetve) helyett elhangzó hozzászólás. A szerkesztőségi stratégiák a hozzászólók kategorizálását célozzák: pl. „szemtanú”, vagy éppen csak: „egy egyszerű vidéki ember”.

Az *aktualizálás*, az *off-topic*, a témától való eltávolodást, sőt elkalandozást jelent, de egyben mégis mindig az eredeti témára reflektál, úgy, hogy azt más témákhoz próbálja hozzákapcsolni. Pl.: egy hozzászóló a film hitelességét dicséri, de ugyanakkor a holocaust-áldozatok után járó 30 ezer Ft-os állami kárpótlás mértékét teszi szóvá. Mindez *témakezelési mód* kérdése. A fentebb idézett cikk szerzőinek megállapításai szinte szóról szóra ide illenek:

„a jellegzetesen »szélesnek« nevezhető témakezelési módot alkalmazták. Ez azt jelenti, hogy a [...] kérdést szinte minden lényeges közéleti kérdéssel és magánbajjal összekapcsolták. Bőségesen éltek az analógia, a köznapi

¹⁵⁹ A minta: *Élet és Irodalom*, *Népszabadság*, *Magyar Hírlap*, *Magyar Nemzet*-cikkek, valamint a *Filmvilág*, a *Múlt és jövő*, a *Szombat*, de a *Békés Megyei Hírlap* és a *Demokrata* egyes számai; végül két Internetes vitafórum. Itt csak következtetés kifejtésére van hely.

¹⁶⁰ Heller Mária – Némédi Dénes – Rényi Ágnes: *A népies beszédmod alakváltozásai az elmúlt harminc évben (A Népesedési viták alapján)*. In *Közelítések. Szociológiai Tanulmányok*. ELTE Szociológia Intézet, Budapest, 1991. (Kézirat gyanánt), 150. o.

*asszociáció eszközével, erősen támaszkodtak bizonyos hagyományos, megkövült kapcsolási módokra. Sokszor alakítottak ki expresszív viszonyt, ahol könnyen azonosítható jelenségek váltak személytelen, csak elvontan, elemző racionalitással megragadható folyamatok helyettesítőivé. Ez első látásra kapcsolódik a mindennapok témakezelő gyakorlatához, mintha azt vinné át a nyilvános érvelés közegébe. Mintha a kisember szempontjait érvényesítené az így beszélő.”*¹⁶¹

Valóban a „kisember” szólal itt meg. A világhálón örökké politizáló névtelen internetezők és a sajtóban az ilyen vagy olyan a személyes érintettség „jogán” hozzászólók. A közéleti kérdések (zsidó kárpótlás, nyilvános és együttélési- és identitásstratégiák), illetve „magánpanaszok” nyilvánosság elé tárása a témakezelés széles, és a vitát mégis egy jól meghatározható irányba terelő módja. A vita saját tárgyát újradefiniálva – mint a zsidó identitásról folyó vita – jelentős hagyományra támaszkodik:

„...általánosságban is elmondható, hogy a témák birtoklásáért folytatott harc legtöbbször egy történetileg már megkonstruált tematikus térben folyik – ezért valójában mindig inkább újrakonstruálásról, rekonstruálásról, nem pedig újonnan való konstruálásról van szó (...). Egy korábban már létezett, markánsan megkonstruált irányzat jelentkezett újra legitim tulajdonáért – s azt lényegében meg is szerezte, többek között ennek a vitának a révén újraalkotva önmagát mint irányzatot.”¹⁶²

Ezért történhetett, hogy szinte feltűnés nélkül vált a *Napfény íze*-vitából „magyar zsidóság-vita.” A világhálón is: „Még nem láttam, ezért nem tudok róla véleményt mondani, de az a hír járja, alkalmas a magyarság elleni gyűlöletkeltésre.”¹⁶³ A vita résztvevői, feledve minden mást, szenvedélyesen támadták /védték a filmet, mert „róluk” szólt, magukra ismertek, vagy nem akartak magukra ismerni, stb. A történelmi film hitelességének kérdése már-már *egzisztenciális* kérdésként és élességgel vetődött fel. Ez hasonlóan zajlott később a *Sorstalanság* és a *Saul fia* kapcsán is, bár a vita hevessége egyik esetben sem érte el azt a szintet, amit Szabó István filmje kiváltott. Ez összefügg azzal, hogy Nemes Jeles László, valamint Koltai Lajos (és persze Kertész Imre) kevésbé didaktikus szándékkal nyúlt a témához, de azzal is, hogy a *Napfény íze*t követő évtizedekben, a multimédiális

¹⁶¹ Heller – Némédi – Rényi: id. mű, 155. o.

¹⁶² Heller – Némédi – Rényi: id. mű, 151. o.

¹⁶³ Az idézett hozzászólás szerzője „jeges” felhasználónévvel jelentkezett be a fórumba, 2000. január 1-én 21:32:31-kor posztolta a hozzászólását index.hu fórumában (fél év alatt – 2000. jan. 30. és aug. 8. között – összesen 382 hozzászólás született a filmhez).



korszakban a mozifilm kulturális jelentősége – s ezáltal a recepció átpolitizáltsága – fokozatosan csökkent; ilyen értelemben a mező autonómiája nőtt.

*Disputationes de quodlibet*¹⁶⁴: a transzgressziós aktus eleve törekenné tesz mindenfajta értelmezési kísérletet, mely a filmek társadalom-képét firtatja: ha a társadalmi gyakorlat intencionalitása fiktív szöveg vagy mozgókép létrehozására irányul, ha tehát a szándéka a mű elemelése a valóságtól, akkor ez határt szab a mű referensét kutató művészetszociológus tevékenységének. A valóság-ábrázolás aktusa a befogadók és a nyilvánosság elvárása, a nézők és újságírók (nem a szakújságírók) által támasztott követelmény, mely sajátos beszédmód elsajátítására ösztönzi magukat a rendezőket. A befogadás folyamatában keveredik, amit a rendező mond – azaz amiről kérdezni szokták (a filmfinanszírozás drámája, a rendszer-váltás nyomora stb.), és amit a film mutat.

A *Werckmeister harmóniák* amerikai moziforgalmazásának beindulása alkalmából egy magyar napilap egész oldalas összeállítást közölt.¹⁶⁵ Az oldal felső felét a film egyik (nem a legérdekesebb) képe foglalja el, alatta Tarrt a szeptemberi terrortámadásról, New York-i élményeiről kérdezik kitartóan, mígnem a végén már ő is Reagan és Giuliani tevékenységét elemzi, végül pedig következik a – lap-interjúban elmaradhatatlan – hazai életérzés és társadalomkritika: „Ha egy hajléktalan megfagy Budapesten, nem hír, legfeljebb kishír. Sohasem a valódi dolgokról beszélünk, talán már senkit sem érdekel, mintha az embereket elszoktatták volna a valóságtól.” Tehát Tarr Béla, az „univerzális szemantikájú” (és értékű) *Werckmeister* rendezője a (magyar) valóság ábrázolásáért tart védőbeszédet. Filmjének recepcióját paradox módon leginkább ez a fajta „aktualizáló diskurzus” határozza meg.¹⁶⁶

A filmek észlelési sémái, befogadásuk a – nem szakmai – nyilvánosság-

¹⁶⁴ A Panofsky által leírt *disputationes de quodlibet* a kulturális mező belső nyilvánosságának előképe: a kifejezés a gótika és skolasztika korának – tetszőleges témájú – nyilvános vitáit jelöli. Vö.: Erwin Panofsky: *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*, Corvina, Budapest, 1986. 13. o.

¹⁶⁵ Tölgyesi Gábor beszélgetése Tarr Bélával. 2001. november 24. (A *Magyar Hírlap*, „Ahogy tetszik” címmel)

¹⁶⁶ Hasonló, de még „elkép-esztőbb” példa Kamondi Zoltán nyilatkozata, melyben a *Kísértések* dramaturgiáját döntően befolyásoló tényezőként említi a New-York-i terrortámadást: „szeptember 11. hatására előtérbe került a »kultúrák harca« motívum, ami a filmnek is alapkérdése: ez már az eredeti forgatókönyvben is benne volt, ha nem is tudatosan. A kész film egyébként sokban eltér az eredeti elképzelésektől, éppen az őszi események hatására...” – „Most jó filmrendezőnek lenni. Kamondi Zoltán új

ban, minden eddiginél nagyobb mértékben elszakadt maguktól a filmek-től, még hozzá éppen azért, mert a filmek világa némiképp „bezárult” (egyre inkább a művészeti mező logikája szerint épül fel), miközben a laikus közönség (és az újságírók) észlelési sémái még a régi (elkötelezett/kódoltan ellenzéki) filmekre „vannak beállítva”.

Még két példával szeretném megvilágítani, hogy milyen „szisztematikus torzítást” szenvednek el a filmek a befogadás kulturális-társadalmi folyamatában, nevezetesen a médiában.¹⁶⁷ Az első példa az ideologikus olvasatról, mint a sajtóban domináns befogadói attitűdről és a mozgókép sajátosságáról egyaránt szól. Egyetlen fénykép – a szemléről szóló *Magyar Nemzet*-beli tudósítást kísérő fénykép – elemzésére (nem kritikájára!) korlátozódik. A filmből vett fotó a 2002-es fődíj-nyertes *Chico* egyik jelenetét mutatja.¹⁶⁸ A főhős a kép jobb oldalán, profilból, a baloldalon egy magas rangú egyházi személy (bíboros), ugyancsak profilból fényképezve, mellette jól látható, nagy méretű kereszttel; kettejük között, az aranyetszés szabályainak megfelelően elhelyezve: harangtorony (a főpapnak hagyva a képmező nagyobbik felét). A beállítás megfelel az olvasó feltételezett ideológiai elvárásainak. Miközben a főhős két forradalom, háború, kémelhárítói bevetés között – amikor éppen ráér – valóban keresi Istent, élethívátását tekintve ő a film szerint *internacionalista*. Jeruzsálemben pedig – az idézett jelenet ugyanis onnan való – zsidó identitásának tisztázása céljából érkezik. Igaz, katolikusnak nevelték, és végül inkább gyónni megy. De még előtte lezajlik egy „filmileg” a hitet – de legalábbis a katolikus hagyományt – az idézett képnél sokkal kifejezőbben (meggyőzően és humorosan) felvillantó jelenet: hősünk sábeszdeklivel a fején áll a siratófal előtt; gyötrődik: nem tudja, mit tegyen/mondjon; a kínos hallgatás végtelennek tűnő másodpercei után végül belekezd... a miatyánkba. A statikus fénykép ezt nem tudja ilyen hitelesen megjeleníteni. De ami a befogadás meghatározóan *politikai* jellegére vonatkozó hipotézisünk szempontjából fontosabb: a filmnek, e napilap nézőpontjából is, témája, mondanivalója, üzenete van. Hitvallása. Nem pedig humora, vagy érdekes képbeállításai, pörgő ritmusa (pedig a *Chico* a haditudósítókat mímelő kézikamerás felvételek, a

filmjéről, Berlinről és a brancsérzetről” (Varsányi Gyula interjúja), *Népszabadság*, 2002. február 4.

¹⁶⁷ A televízió és más kultúratermelési mezők viszonyáról, konfliktusáról lásd: Pierre Bourdieu: *Előadások a televízióról*, Osiris, Budapest, 2001.

¹⁶⁸ A képaláírás: „Chico. Fekete Ibolya filmjének főszereplője, Rózsa Flores Eduardo (jobbrol) lelki beszélgetés közben”. In *Magyar Nemzet*, 2002. február 6. (A cikket Pósa Zoltán jegyzi)

gyors vágások, hirtelen helyszínváltozások stb. következtében egy zuhatag lendületével tölti be a vásznat).

A francia baloldali lap, a *Libération* budapesti tudósítója, ha más ideológiai alapállásból is, de mégis ugyanazt: *politikailag* releváns témákat keres (valamint *társadalmi problémákat*, amelyek maguk is visszavezethetők a demokráciába való – *politikai* – átmenet nehézségeire); még hozzá olyanokat, amelyek az olvasókról (és a párizsi szerkesztő-kollégákról) alkotott elképzelései (feltételezései) szerint számot tarthatnak az érdeklődésre. Tudósításnak a következő címet választotta: „*Balkán-ihlette Budapest. A 33. Filmszemlére a 90-es évek konfliktusai nyomják rá bélyegüket*”¹⁶⁹ Mundruczó, Miklauzic és Fekete Ibolya filmjeiről ír. És egy(etlen) dokumentumfilmről: Moldoványi Ferenc: *Gyerek, Koszovó 2000. Az Ébrenjárók* nehezen sorolható be a fenti észlelési kategóriák bármelyikébe, de a másik három alkotás alapján cikkében mégis tisztán kirajzolódik egyrészt egy olyan társadalom, ahol a fiatalok „csak káromkodás, szex és erőszak révén kommunikálnak”, másrészt felvillan egy „Balkán-ihlette Budapest”, a szomszédban zajlott „abszurd háború” képe.

Van egy generáció, Jancsó Miklós, Sára Sándor, Kézdi-Kovács Zsolt¹⁷⁰ és Szabó István nemzedéke, amely még hosszú ideig nem engedi el a történelmi-politikai tematikát, sem a 80-as, sem a 90-es, sem a 2000-es években, sőt, azután sem. Szabó István az, aki ezt makacs következetességgel, külföldi koprodukciós partnerek sorával együttműködve, az Oscar-díjig is eljutva, és még azon is túl, sokáig, a legkitartóbban boncolgatja, újra és újra: „A történelem talán soha, sehol másutt nem avatkozott annyira drasztikusan, permanensen, kikerülhetetlenül az emberek mindennapi életébe, sorsába, kapcsolataiba, jellemébe, mint a világnak ebben a szegletében. Csak az első világháborútól véve a történelem nagy sorsfordulóit: 1914, '16, '17, '18, '19, és a '20-as évek végének válsága, '33–'39, '41, '42, '44–'45, '47–'48, '49–'50, '56... [...] A mi feladatunk, hogy ezt a szüntelen konfliktust minél teljesebben, őszintébben, lényegbehatolóbban megfogalmazzuk és megmutassuk. Meggyőződésem, hogy mi, akiknek a történelem és az egyéni sors állandó konfrontációja lett a meghatározó létélményünk, igazából csak erről tudunk hitelesen és a világnak szólóan beszélni, és ez fordítva is igaz: minderről csak mi tudunk hitelesen és általános érvénnyel szólni. A magyar film legnagyobb remekei, legfontosabb, legértékállóbb és általá-

¹⁶⁹ *Libération*, 2002. február 6.

¹⁷⁰ Utóbbi kettőről lásd Kovács András Bálint *A Film szerint a világ* c. könyvének sokatmondó „A történelmi horror. Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek filmjeiben” című fejezetét, 283. o.

nos érvényű alkotásai éppen azok, amelyekben maradéktalanul sikerült, például Jancsó Miklósnak a *Szegénylegényekben* és a *Csillagosok, katonákban*, Máriássynak *Csempészekben*, Makk Károlynak a *Szerelemben*, Fábri Zoltánnak *Hannibál tanár úrban*, Sára Sándornak a *Feldobott kőben*...”¹⁷¹ Nála tehát a belsőleg megélt tapasztalatokon alapuló személyes filmrendezői hitelesség diszkurzív konstrukciója egybeesik az emlékezet manheimi generációs kereteinek spontán szociológiájával; s mindezt szentesíti a filmes mezőben megszerezhető legértékesebb, elvülhetetlen szimbolikus tőke, a *Mephisto*-ért kapott Oscar-díj.

Mindez – a magyar történelem és Szabó István önnön történelembe ágyazott történetének feldolgozása – a 2001-es *Szembesítés* (Taking sides) című filmjében is folytatódik, amelynek kulcsjelenetéről, a Goebbels-szel furcsán kezelt szorító Furtwängler archív felvételen látható, Szabónál kinagyított apró gesztusáról K. Horváth Zsolt így ír: „a *Szembesítés* végén látható archív a felszíni illeszkedés és a belső önmegegyezés gesztusa kettősségének példája. Az első látásra láthatatlan cselekvés itt is az apró részletekben éli valódi létmódját, így a fikciós, játékfilmi részben megfogalmazott tétel, megképzett értelem a végén, ebben a »néhány bevilágított mozgóképben« nyeri el azt az értelemrögzítést, mely erkölcsileg nem mentheti fel, de árnyalhatja a hatalomhoz való emberi viszonyt.”¹⁷² Hatalom és egyén viszonya a történelem forgatagában: e témát oly konokul veszi elő újra és újra a magyar film, gondoljunk csak Nemes Jeles László 2018-as *Napszálltájának* magyar kalaposlányokkal kéjelgő romlott osztrák főuraira, kik mit sem törődnek a háború vészjósló előjeleivel, hogy ez valami más is, nem csak nemzedéki sajátosság, de nem is egyszerűen nemzeti; *inkább nemzetközi filmes stratégia*. Ahogyan a nemzetközi, európai filmes mezőben, a szimbolikus javak (díjak és kritikai elismerések), valamint filmfinanszírozási lehetőségek piacára utat kereső, a történelmi tablót metafizikai dimenzióba átemelő, „örök K-Európa” fekete-fehér, nyirkos, nyúlós, nyomasztó filmi kánonja is.

¹⁷¹ Beszélgetések Szabó István filmrendezővel (szerk.: Radnóti Zsuzsa), 14. o.

¹⁷² K. Horváth Zsolt (2015): *Az emlékezet betegei*. 245. o.

Emlékezteties

A moziról a politikusok a rendszerváltás fortagában fokozatosan „elfelejtkeztek”, legalábbis egy időre, az MTFA körüli vita és az Alapítvány sorsa már csak afféle utóregze volt a korábbi államilag irányított történelmi diskurzusgyártásnak. Ez volt a mozi szerencséje, bár az is igaz, hogy ez lett kis híján a veszte. Az emancipáció kifejezést nem véletlenül használom a címben: arról lesz szó, hogyan vívta ki a magyar film a politikai egyenjóságot. A film a hatalmi viszonyok által más művészeteknél *nem erőteljesebben* meghatározott társadalmi-kulturális erőtérré vált. E folyamatot két fontos – a rendszerváltással csak *közvetve* összefüggő – tényező gyorsította fel: egyrészt a magyar filmesek kilépése a szimbolikus javak európai piacára, másrészt a mozi eljelentéktelenedése.

A rendszerváltozást követően a magyar film és a politika viszonyában az átalakulást nem a demokrácia eljövedele, hanem a kulturális erőviszonyok, a kulturális mező átrendeződése váltotta ki: nem (annyira) a politika szorítása gyengült, mint inkább a film jelentősége csökkent. A film szabadsága és szegénysége egyazon okra, a televízió térnyerésére vezethető vissza. Jancsó Miklós szegénylegényei a 60-as években még valóságos áhítatot váltottak ki, ám a 90-es évek elején készült politikai szatírája, a *Kék Duna keringő*, ahol Jancsó tévékészülékekkel bútorozta be a szobákat, nem sok vizet zavart. Addigra már teljes vértetben felsorakoztak a médiaháború seregei az MTV székháza körül.

Az *alternatív* filmes műhelyek megjelenése, a *nemzetközi* koprodukciók arányának növekedése, vagy (később) a kereskedelmi *televíziók* bekapcsolódása a finanszírozásba kellő források hiányában szintén a *televíziós műfajok* (dokumentumfilm, *Arte*-típusú közép-műfajú film, inkább-bájos-humoros-nosztalgikus-mint-látványos népszerű film) térnyeréséhez vezetett. De természetesen a politikai befolyás sem illant el teljesen. A rendszerváltás utáni Magyarországon is a hatalmi mezőbe „dobozoltan” működik a filmipar s a filmkultúra, mint ahogy az irodalom, vagy a tudomány is.

A „válság”¹⁷³, de a megújulás is – a formanyelvi változás csakúgy, mint a generációs váltás – már a hetvenes években elkezdődött; a nyolcvanas évek elején pedig egy új generáció, jellemzően a háború után születettek, az 50-es évek után világra eszmélők kerülnek az értő közönség észlelésének homlokterébe. Ezt mutatja a történelmi film hanyatlása és átalakulása, egy újfajta valóságábrázolás (Szomjas György, Grunwalsky Ferenc) és újfajta történetmesélés (Gothár Péter, majd Enyedi Ildikó megjelenése). A filmes mező avangárd zónájában az elméleti munkákon alapuló filmnyelvi kísérletek folynak (Bódy Gábor, Jeles András, Lányi András), miközben a „nagyok” őrizték vezető pozícióikat, de inkább a tágabban értelmezett kulturális mezőben: Makk Mároly és Jancsó Miklós „élő legendaként”, de Szabó István is; egyébként Szabó István az egyik első igazi „nemzetközi profi”, aki úgy lép ki a nemzetközi filmes mezőbe, hogy ott gyökeret is ereszt (nem úgy, mint Jancsó), s ugyanakkor megőrzi és erőforrásként használja k-európaiságát, történelemszemléletét.

Az évezredfordulóra a magyar filmnek hazai közönsége elapadt (a kivételek – Kabay Barna, Koltai Róbert és Herendi Gábor – erősítik a szabályt), a nyilvánosságot kormányzati ciklusonként egy-két film mozgatja meg csupán (*Honfoglalás*, *A napfény íze*, *Hídember*, illetve a készülő *Sorstalanság*). A filmek „tévészönsége” viszont megnőtt: egyfelől a Duna-tévé, másfelől a kereskedelmi televíziók révén. Későn kelők előnyben. A kritika lelkes: új, s tehetséges nemzedék tűnt fel a horizonton: Pálfi György, Flieg-auf Benedek, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs, Miklauzic Bence.

S hogy van-e egyáltalán magyar film(es mező)?¹⁷⁴ Egy biztos: a koprodukciók szerepe egyre nő (a 80-as évektől kezdve, de különösen a 90-es években) és megfigyelhető az európai film főáramához való tematikus és formanyelvi közelítés is. Ám ettől még nem szűnik meg a magyar film. Legfeljebb csak erősebb szálakkal kötődik az európai filmgyártáshoz (nagyritkán az észak-amerikaihoz). Az évtized során a filmes szakma szétesni látszott¹⁷⁵ (legalábbis a Filmközpont kapcsán 2000–2001-ben fellángolt

¹⁷³ Vö.: Jean-Pierre Jeancolas: „A válságok ideje: a 80-as évek” c. fejezet, in *L'œil hongrois, quatre décennies de cinéma à Budapest 1963–2000*, Magyar Filmunió, Budapest, 2001. 210–233. o.

¹⁷⁴ A Bourdieu-féle mezőfogalom definíciójához lásd: Wessely Anna: „A kultúra szociológiai tanulmányozása”. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1998, 26. o. és Pierre Bourdieu: „Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához”. In: Wessely Anna (szerk.), *id. mű*, 174–185. old.

¹⁷⁵ Vö.: Gervai András: *Mozi az alagútban. A kilencvenes évek*, Pelikán Kiadó, Budapest, 1995.

vitáig); a differenciálódás azonban nem az önálló *film*es mező megszűnésének, hanem – éppen ellenkezőleg – a mezőn belüli pozíciók kikristályosodásának, végső soron: a mező kialakulásának folyamataként értelmezhető: a „belépés jogát” és lehetőségét ismét a Főiskola biztosítja (s formálja a rendezők *habitusát*, strukturálja észlelési sémáit), a filmművészeket a Fesztivál (és a kritika), a „filmiparosokat” a közönség (és a producerek) annak – mező-specifikus – rendje s módja szerint *szentesítik*. S a hosszú vajúdas után megszületett Filmtörvény is a mező autonómiáját kodifikálja.

Ami a *közvetlen* politikai beavatkozás megszűnését illeti, némileg hasonló folyamat zajlott le a kilencvenes évek magyar filmgyártásában mint a francia irodalmi mezőben 120 évvel korábban¹⁷⁶: a „tisztá esztétika” művelői meghódítják az autonómiáját kiteljesítő mező vezető pozícióit: egyrészt előtérbe kerül a tisztán filmbéli jelölt, másrészt az autonóm mezőben lehetségesé válik a művek, a „népszerű film”, közönség általi szentesítése. Amikor a rendezők elfoglalják a mezőben lehetséges esztétikai álláspontok egyikét, ezzel megerősítik a pozíciójukat meghatározó *relatív eltérést*. Ez a különbség, viszonylagos eltérés alkotja a mező szerkezetének illetve változásának elvét. A filmtörténet ezek után újraírható, *mint* filmszociológia és a filmesztétikai, filmtörténeti munkák „lefordíthatók” a szociológia nyelvére.

Amikor például Kamondi Zoltán azt nyilatkozza, hogy filmje „*kicsit dokumentumfilm, kicsit fikció, színházi elemekkel gazdagítva (...) tíz éven keresztül foglalkoztam színházzal, tévéztem, dokumentumfilmeket forgattam*”¹⁷⁷, akkor e hármas hivatkozással valójában nem a filmjét írja le, nem élettörténetét vagy a művében kifejezett esztétikai választásokat ecseteli. Kamondi a 2002-es Filmszemlén kapott rendezői díjat – valamint a berlini meghívást és a rendezői céhben betöltött funkcióját – mint „*sajátos*” *szimbolikus tőkét* kamatoztatva szólal meg a nyilvánosságban, hirdeti meg esztétikai programját, ezzel erősítve meg pozícióját a mezőben, *relatív eltérését* a mezőn belül, a valóságábrázolás közönségelvárásnak és a fik-

¹⁷⁶ A francia szociológus szerint a francia irodalmi mező az 1870–1880-as évek során alakult ki véglegesen, mint autonóm mező. Ezt az időszakot a „tisztá esztétika”, magyarul a *l'art pour l'art* diadalának koraként írja le, s az ehhez vezető történeti és társadalomtörténeti (nem irodalomtörténeti) folyamatot elemzi *A művészet szabályai* c. monográfiájában. Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1992.

¹⁷⁷ „Film a másként gondolkodás botrányáról. Kamondi Zoltán rendezői díjat kapott a Kisértésekért, amely a Berlinale versenyprogramjában is szerepel.” Tölgyesi Gábor interjúja, *Magyar Hírlap*, 2002. február 7.

ció-alkotás „tisztán művészi”, mesemondó aktusának paradox kettőssége jegyében. Éppúgy, mint a maga idejében – Bourdieu szerint – Flaubert.¹⁷⁸ A legcélravezetőbb *álláspont*nak tehát, *mutatis mutandis*, a XIX. század végének lassan kikristályosodó francia irodalmi mezőjében, csakúgy mint a XX. század végének, az ezredfordulónak a magyar filmes mezőjében a „tisztá művészet” és a „valóságábrázoló” dokumentarista törekvések egyidejű képviselése látszik. (Ilyen az „Arte-típusú középmműfajú film” is).

Ha viszont az egymást követő nemzedékek közötti ellentétek és ellenérdekltség szempontjából vizsgáljuk meg a helyzetet: *régiek* és *újak* hatalmi viszonyai erősen függnak a külső küzdelmek állásától. Az „eretnekeket”, írja Bourdieu, az új vevőkörök kialakulása is segítheti: az impresszionista forradalmat a „diplomák túltermelésének” eredményeként létrejövő fiatal művész-közönség segítette diadalra. Vajon diadalra segíti-e majd a sok magyar egyetemista és alulfoglalkoztatott fiatal értelmiségi Pálfi Györgyöt, Mundruczó Kornélt?... Mintha korábban a KVB és Szőke András esetében megfigyelhető lett volna valami efféle.

A művészeti mezőben, *permanens forradalom* zajlik, mondja Bourdieu: *a mező egyre jobban függ a saját történetétől, s egyre kevésbé a külső történelemtől*. Wessely Anna javaslata szerint¹⁷⁹ a kulturális mező struktúrájának leírásakor a vallási, művészeti és tudományos mezőről írott Bourdieu-féle elemzés „egyesítése” a legcélravezetőbb (amit az almezők elméletileg feltételezett homológiája tesz lehetővé). A gazdasági-politikai tőkével, illetve a mező-specifikus tőkével való ellátottság jelöli ki mind a filmek készítőinek, mind azok nézőinek helyét a társadalmi térben. E modell szerint négy pólus (a szentesített avantgárd, a kulturális nyilvánosság, a tömegkultúra és az el nem ismertek) feszíti ki ezt az erőteret. Ez persze nem több, mint egy modell. A szentesített avantgárd (Forgács Péter, Pálfi György) filmjeinek közege a Cirko-Gejzir, a Művész, a Tabán, közönsége, az egyetemi filmklubok közönsége és a Filmvilág olvasói. A kulturális nyilvánosságban e filmesek is meg-megjelennek, de például Szabó István vagy Bereményi Géza náluk nagyobb költségvetéssel, sztárszínészekkel, szélesebb közön-

¹⁷⁸ „Flaubert teljesen paradox, szinte »lehetetlen« pozíciója, melynek besorolhatatlanságát azok az eldönthetetlen viták mutatják, amelyeket egyfelől az őt a realizmus-sal rokonítók, másrészt – az utóbbi időben – az őt a formalizmus-hoz (és a *Nouveau Roman*-hoz) csatolók folytatnak. [...] Egy történész róla értekezve »a l'art pour l'art realizmusáról« beszélt.” Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1992, 137. o.

¹⁷⁹ Wessely Anna, A kultúra szociológiai tanulmányozása, in uő (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Budapest: Osiris – Láthatatlan kollégium, 1998, 26–27. o.

ségnek szóltak, egészen a 2000-es évekig, az írott és elektronikus sajtóban is többet szerepelnek, szerepeltek (bár a cikkek gyakorta nem is a műveikről szólnak), filmjeiket az ismertebb Art-mozikban és a budai multiplexekben egyaránt vetítik.

A tömegkultúra termelői, Koltai Róbert, Kabay Barna, Herendi Gábor, bár viszonylag nagy költségvetésű filmeket forgathatnak, de gyakran kiszorulnak a városzéli multiplexekbe. Később filmjeiket viszontláthatjuk a kereskedelmi televíziók műsorában. Az ismeretlenek vagy el nem ismertek, az „elátkozott művészek”, akinek nem telik drága nyersanyagra, profi színészekre, hol az egykor-volt Multiplex párhuzamos vetítésein, hol az *Off*-fesztiválon tűnnek-tűntek fel (a közönség itt is egyetemistákból, fiatal humán-értelmiségiekből áll, illetve állt).

Gothár Péter vagy Tarr Béla, az első két kategória között helyezhető el e képzeletbeli térben. Koltay Gábor pedig az utóbbi két kategória között: nem ismeretlen, de a szakmában nem túl elismert, kapott pénzt a *Sacra Corona*-ra, de nem annyit, mint kollégái a *Bánk Bán*-ra vagy a *Hidemberre*. Középtájon pedig azok (mondjuk Maár Gyula), akik ismételten mindig ott vannak a *Szemlén*, de díjat nemigen kapnak, bemutatják a filmjüket, de főleg csak valamelyik (köz)televízió, vagy az utóbbi évek legsikeresebb elsőfilmesei, akik aztán megindulnak a „mező” valamelyik szélé felé...

„A történelem vége”: múltunkat mesévé oldja az emlékezés

Az ún. kosztümös filmet némely szigorú kutató nem is tekinti valódi történelmi filmnek; ha ezzel nem is értünk egyet, az igaz, hogy a múltidéző mozi modusai közül van egy, amelyik nem a „tények” (bármik is legyenek azok) feltárásával, nem a múltbeli események bemutatásával foglalkozik, hanem pusztán háttérnek használja a múltat. Ennek közönségfilmes változata a „kosztümös film”, a peplumtól a „kardozós...” filmekén át a Herendi Gábor féle *Kincsemig* (2017). Másik alfaja nemzetközileg kevésbé elterjedt, a rendszerváltás utáni Magyarországon mégis kiemelt jelentőségű félmúlt-idejű, k-európai hangulatú „metafizikai mese”.

A 90-es években kétirányú változás zajlott le a magyar filmben: a történelmi filmnél a *jelölt* helyébe a – filmezett de nem filmbéli – *referens* lép.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Hauser is leírja a film *fikciótlanításának* jelenségét mint művészi stratégiát: „Ez a tendencia, mely a dokumentumfilmben a hivatásos színész mellőzésében mutatkozik, nemcsak a művészettörténetnek azt a jól ismert törekvését fejezi ki a nem meseterkelt valóság, a kendőzetlen igazság, a hamisítatlan tények, vagyis az élet »olyan

Míg a „jelenidejű filmnél” éppen fordítva: a *referens* helyébe a – sajátlagosan filmbéli – *jelölt* lépett. A kettő között pedig kialakul egy eredendően és sajátosan filmbéli idő: szubjektív, belső idő, amely nem „történelmi”, de nem is jelenidejű, viszont sajátosan és összetéveszthetetlenül filmbéli (A *részleg*, *Woyzeck*, *Werckmeister harmóniák*, *Másnap...*). Ezt a világot, Can Togay *Egy tél az isten háta mögött* című filmje kapcsán így írja Báron György: „Can Togay filmjének helyszínéről nem tudható meg több annál, mint amit a cím elmond: elzárt kis hegyi falu valahol Kelet-Európában. Gyanakodhatunk Szlovákiára, Szerbiára, Horvátországra, a falubeliek nevei románul is lehetnek, a feliratok mintha valamelyik szláv nyelven íródtak volna. Csak annyi biztos, hogy a környéken járunk, a szomszédságban, egyedül talán Magyarország zárható ki, az idegen hangzású nevek miatt, meg azért, mert itt a hegyek sem oly magasak, mint azok a szélfúttá havasok a filmbéli képeken. Bizonytalan a kor is: a tárgyak, autók, ruhák egyszerre idézik az ötvenes, a hatvanas és a hetvenes éveket. Ez eleinte kifejezetten zavaró; nem mintha mindig tudnunk kellene, hol járunk – kit érdekel, merre fekszik Marienbad –, ám e történet realista mesének indul, lehetne akár valódi helyszíne is.” (Báron 2000: 52–53).

Létrejött-e egy újfajta történelem-mesélési kód(rendszer)? Van-e, s ha van, miről szól a rendszerváltás utáni történelmi film, s hogyan? A következőkben három részben kívánom elemezni a kilencvenes évek történelmi témájú magyar filmjeit: egy általános áttekintéssel kezdem (két filmet kicsit részletesebben elemezve), ezután következik a „hatalmi” és filmes „mező” kapcsolatának analízise, különös tekintettel a *Magyar Történelmi Film Alapítvány* tevékenységére, végül pedig a történelmi film helyét vizsgálom a mai magyar nyilvánosságban, a *Napfény íze*-vita alapján.

A történelem a rendszervált(oz)ás előtti magyar film uralkodó témája. Addig-addig ismételtette Jancsó Miklós (s kritikusai is), hogy ő csak ürügyül használta a történelmet, ilyen témájú filmjei (a műfaj kiemelkedő hazai alkotásai) allegóriák, politikai parabolák¹⁸¹, míg lassan min-

amilyen« felmutatására, hanem gyakran magának a művészetnek a megtagadását is.” In: Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, II. kötet, „A film jegyében”, Gondolat, 1980. 403. o.

¹⁸¹ „Kosztümös filmekben próbált az ember olyasmit elmondani, amit naponta érzett a társadalomban.” In: Áltörténelmi filmjeim. Beszélgetés Jancsó Miklóssal (rporter: Mihancsik Zsófia), *Filmvilág*, 2000/1., 18.o., vagy „(...) Persze azért nem szabad elfelejteni, fejt ki Jancsó, hogy abban a korban mi azért használtunk történelmi köpenyt vagy esőköpenyt, hogy áttételesen tudjunk valamiről beszélni.” In: Csala Károly: *Hogyan meséljünk történeteket?* Beszélgetés a Blue Boxban, *Népszabadság*, 1999. február 13, 29. o.

denki elhitte neki. A történelmi filmek gyakorta nemcsak hogy nagyobb eséllyel valósulhattak meg (mint a jelen idejű problémákat feszegetők), de elkészültüket nagyobb eséllyel nyugtázta állami elismerés, a nemzetközi filmfesztiválok való bemutatás – államilag szabályozott – lehetősége.¹⁸² Ám ezzel együtt is igaz, hogy történelem *valóban* központi témája a rendszervált(oz)ás előtti magyar filmnek és *nem pusztán hatalmi szóval* tették azzá. Ehhez *képest* lehet vizsgálni, hogy miképpen alakult a történelmi film helyzete a rendszerváltás után.

Lehet, hogy már nem kell a történelem – mint azt Jancsó Miklós állítja? (Az a Jancsó, aki most éppen a *Mohácsi vész*ről készített, könnyed és ironikus, de mégiscsak történelmi filmet: Szulejmánt likvidálni kell). Vagy éppen ellenkezőleg, a rendszerváltozás nyitotta meg a múlt hiteles ábrázolásának útját? Maurice Halbwachs¹⁸³ szerint a *kollektív emlékezet* két fő komponense az egyéni tapasztalat egyfelől, s e tapasztalatok társadalmi kerete másfelől: nyelv, tér és idő. Akár le is dőlhetnek rettegett politikai rendszerek s roppant tabuk, de a *kollektív emlékezet* esetleges változására nézve ebből közvetlenül még semmi nem következik.

Györffy Miklós nincs jó véleménynel e műfaj 1989 után létrejött termékeiről: „a felszínre törő új társadalmi és politikai konfliktusok elhomályosították az emlékezés és a múlttal való elszámolás időszzerűségét... a célzatos politikum és moralizálás, valamint a realista ábrázolás képzetek tapadtak hozzá... pénz se nagyon volt rá... Ezért csak elvétve született ebben a nemben jelentős film...”¹⁸⁴ Szabó, és az idősebb nemzedék más mesterei, Sára Sándor, Gyarmathy Livia, Mészáros Márta is folytatták filmjeik sorát, melyet a „magántörténelmi emlékezet inspirált”. De a 90-es évek magyar nyilvánosságát már alig érdekli az, ami egy-két évtizeddel ezelőtt még lázba hozta volna. Gyarmathy és Böszörményi éppen ezt felismerve a *Szökésből* műfaji filmet, kalandfilmet csináltak.

Sára Sándor a 90-es években egy másik tabu megdöntését tűzte ki célul *A vád* című filmjével, mely a Vörös Hadsereg magyarországi kegyetlenkedéseiről, az „ördögi Szovjetunióról” szól. A filmről nyilvános vita folyt a

¹⁸² Marx József, *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*, Budapest, Vince, 2000., Marx József, *Szabó István. Filmek és sorsok*, Budapest, Vince Kiadó, 2001., Révész Sándor, *Aczél és korunk*, Budapest, Sík Kiadó, 1997.

¹⁸³ Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997 (1950). Magyarul részlet: uő: A kollektív emlékezet. A kollektív emlékezet és az idő. In: Felkai Gábor, Némédi Dénes, Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. sz. elejéig. Olvasókönyv a szociológia történetéhez*. Új mandátum, Budapest, 2000.

¹⁸⁴ Györffy Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus, 2001. 329–331. o.

Filmvilág hasábjain. Szilágyi Ákos éppen a fiatal filmesek által is megfogalmazott program teljesítését, az „új kódrendszer” kidolgozását kéri számon Sára Sándoron:

„...tematikai újítással (»mit csináltak '45-ben az oroszok?«) és a »ruszofóbia« vélt nemzeti közös nevezőjével próbálta az anakronisztikussá vált kelet-európai magyar filmsémák egyikét a közönséghez közelíteni. Csakhogy a hagyományos kelet-európai tabutémák, mióta nem tabutémák többé [...] nem indítják meg a közönséget. [Sára Sándor] változatlanul »egész népét akarja tanítani« és változatlanul ugyanarra: történelemre, emlékezésre, tragikus magyar-mivoltának megélésére és megőrzésére.”¹⁸⁵

A politikai és nemzedéki alapon Sárával közösséget érző Dobos László a történelmi film hitelessége melletti három leggyakoribb érvet hozza fel: a hasznosságot, a múlt dokumentálásának erkölcsi parancsát, s – főleg – a személyes tapasztalatokkal való egyezést: „Élményeimnél fogva ez idők tanúja vagyok. Gondolom az élmény hitelesítő tényező is. (...) Sára Sándor filmje nem egyedi történet. Frontról hazatért apám éjszakára disznóölő kést dugott párnája alá, míg szovjet katonák laktak házukban...”¹⁸⁶ Erre Szilágyi viszonzásában már főleg szakmai (esztétikai) érvekkel, a filmi hitelességet, történelmi hűséget kétségbe vonva válaszol, a színészek játékát, a filmes kelléktárat, díszleteket bírálva: „mért töri saját anyanyelvét is a film főszereplője, az orosz tiszt, mért hiteltelen, túlzó, túljátszott a filmben szinte minden gesztus, minden tárgyi rekvizitum, minden jelenet?”¹⁸⁷ – kérdi.

A szakmai nyilvánosságban uralkodó véleménnyé vált, hogy a történelmi film levitézlett. A 31. Magyar Filmszemle nyitófilmjének, Mészáros Márta *Kisvilágjának* bemutatója után hangzott el a költői kérdés: „Hány szemle, hány évad, hány nemzedék kell még ahhoz, hogy a magyar film szabadulhasson a szörnyű - és évtizedeken át, a Hideg napok a Szegénylegények óta rendíthetetlenül teljesített - küldetésétől, hogy a nagytörténelem irdatlan súlyát megemelje, s ne hagyja ráomolni a mindennapokra? Mikor hegednek be végre ötven, száz évvel ezelőtt adott, kapott sebek?”¹⁸⁸ A magyar értelmiség, a szakma és a kritikusok többsége mindenesetre elhitette magával, hogy a „mai környezet” – vagyis a befogadás szocio-kulturális

közege – radikálisan megváltozott: „Mészáros »régimódi« történeteinek a befogadására nem alkalmas a mai környezet [...]”¹⁸⁹

A vitához hozzászóló Janisch Attila szerint ennek a múltnak a feldolgozása Mészáros Márta generációjának feladata. Ám a „rendszerváltáskor elveszett a kódrendszer, amellyel filmeket készítették, a mi generációnk feladata egy új kódrendszer kidolgozása”. A rendező maga is aktívan dolgozik ennek az új „kódrendszernek” a kidolgozásán (vö.: *Hosszú alkony, Másnap*). Janisch tétele a mezőben elfoglalt pozíciók közötti *relatív* eltérést fejezi ki. Már amennyiben a nemzedék fogalmát nem életkori értelemben fogjuk fel, hanem inkább az évtized elején a „fiatalok és öregek”, „régiek és „újak” között lezajlott generációs gerjedelem értelmében. Jancsót „örök fiatallá” avatták a kritikusok és az ifjú filmesek egyaránt (vö.: Hajdu Szabolcs: *Maccerás ügyek*, Schilling Árpád, Török Ferenc, Bodó Viktor, Pálfi György és Mundruczó Kornél: *Jött egy busz...*).

Bikácsy Gergely emlékeztet, hogy a változás már (jóval) korábban megkezdődött, s ugyanakkor a parlamentáris demokrácia létrejöttével nem fejeződött be egy csapásra: „A magyar filmművészet belső fejlődése részben megelőzte a politikai változásokat, részben felkészületlenül és tétován elmaradt tőlük... [1991-92-ben viszont] halottak lepték el a vásznat, áldozatok, meggyilkoltak. (...) Másfajta szörnyek áldozatai ők, a magánéleté, (vagy tágabb tanulsággal: a Létezésé), s nem a Történelemé.”¹⁹⁰

Miközben a történelmi témájú filmek aránya és a kulturális mező megítélése szerinti jelentősége csökken, a továbbra is készülő történelmi filmek zömükben arra törekszenek, hogy kép(más)i valójában megmutassák a múltat és *expressis verbis* levonják belőle – erkölcsi, politikai – következtetéseiket. Megmutatják, amit eddig esetleg csak sejtettek, mert (1.) immár szabad kimondani (Sára Sándor, Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, illetve Sólyom András *Pannon töredéke*)¹⁹¹, vagy (2.) a nemzetközi koprodukció didaktikus(abb) történet- és történelem-mesélésre kényszeríti az alkotókat (*A napfény íze*), esetleg (3.) a Várkonyi Zoltán-féle hagyományt szeretnék folytatni (Koltay Gábor), de ez csak félig-meddig sikerül.

¹⁸⁵ Szilágyi Ákos: Filmsivatag '97. Tájékoztató Filmszemle után. In *Filmvilág*, 1997/4., 6. o.

¹⁸⁶ Dobos László (Magyarok Világszövetsége; a Kárpát-medencei Régió elnöke), Sára Sándor *Vád* című filmjéről, *Filmvilág*, 1997/ 11., 63. o.

¹⁸⁷ Szilágyi Ákos: A vád Tanúja. In *Filmvilág*, 1997/ 11., 64. o.

¹⁸⁸ Egres Viktor: *Privát-történelemek, közérkölcsek* (beszélgetés a 31. Magyar Filmszemlén), www.magyar.film.hu

¹⁸⁹ Fáber András (beszélgetés a 31. Magyar Filmszemlén), www.magyar.film.hu

¹⁹⁰ Bikácsy Gergely: Fordulópont előtt a magyar film. In *Társadalmi szemle*, 1993. 8–9., 94–95. o.

¹⁹¹ Ők azok, akik ugyanakkor folytatói a magyar filmi *szemvedéstörténetnek*, mely a 60-as, 70-es években domináns. Részletesebben lásd: Erőss Gábor: „Megáll az idő...”. Történelemkép a magyar filmben. In: Felkai G., Lukács Gy. (szerk.): *Etűdök szociológiára*, ELTE Szociológiai Intézet, 1995. (49–72. o.).

Ezzel ellentétes tendenciaként, a Nagybetűs Történelem felidézésének szándékától mentesen: (1.) a közönségfilm másik ága (Koltai Róbert, Tímár Péter) szelíd nosztalgiával ábrázolja a „félmúltat”¹⁹², míg (2.) mások a múltat irodalmi ihletésű filmjeik díszleteként, háttereként (Deák Krisztina, Pacskovszky, Szász) használják (fel),¹⁹³ s megint mások (3.) kitartanak a történelemmel összefonódó személyes élettörténetek megfilmesítésének hagyománya mellett (Mészáros Márta, Sopsits Árpád, illetve Elek Judit)¹⁹⁴, végül – ez fontos noha csak részben idetartozó tendencia: (4.) „metafizikai” távlatokat nyitnak meg a múlt rekvizitumainak és emlékképeinek felhasználásával.

Miközben az „új kódrendszer” kidolgozására való törekvés a fiatalabb (és örök fiatal) rendezők körében elég általános, az „emlékezésre szakosodott” filmes nemzedék is megmaradt (bár egyre fogyatkozik). Ezzel a *reminiscencia-film*, a *bizonytalan múlt idő* válik egyre inkább meghatározóvá.¹⁹⁵ Az új kódrendszer a történelmi elemeket is magába építő „univerzalisztikus ábrázolás” lesz. Ennek a képi világnak évtizedekre visszanyúló hagyományai vannak, Kósa Ferenc és Fábri Zoltán súlyos fekete-fehér eposzai a '60-as évekből ugyanazt az örök ugart mutatják be, amit aztán még 2016-ban is újrahasznosít Török Ferenc az 1945-ben, a vasútállomásról a faluba tartó lassú szekerezés képi megkomponálásához, de részben a falunépének ábrázolásához is: a tarló, a kocsmá, a ló, a vihar, az összeszorított ajkú fejkendő asszonyok, a pálinka, a kiskirály, a kommunistává-lett-pa-

¹⁹² Miként teszi azt, jóval később, 2018-ban az a Reisz Gábor, aki három gyerek- és ifjúkori énjének találkozóját is megszervezi egy mosdóban a *Rossz versek* című filmjének egyik kulcsjelenetében.

¹⁹³ Ezeket a filmeket Murai – döntését meg nem indokolva – kizárja a történelmi filmek köréből: „Nem foglalkozom azokkal az irodalmi adaptációkkal, amelyeknél a múlt háttérként, környezetként jelenik meg, mint például a Witman fiúk és az Ópium (Szász János), Esti Kornél csodálatos utazása (Pacskovszky József), Rokonok (Szabó István).” (Murai 2008: 9. o.)

¹⁹⁴ Ez a hagyomány természetesen nem a magyar rendezők sajátja. „Rainer Werner Fassbinder harmadik alkotói korszakában alapvetően kétféle történettípussal dolgozott. Az egyik a karriertörténet, amely egy adott történelmi korszakban követi végig a főhősön gazdagsági-társadalmi felemelkedését és érzelmi életének elszegényedését (Maria Braun, Lola, Lili Marleen). [...] A náci korszakban és a háború utáni szegénységben a túlélés csak megalkuvással lehetséges, az erkölcsi normák félredobásával legyen szó politikáról, üzletről, szerelemről.” Stöhr Lóránt: Késérű könnyek, 110. o.

¹⁹⁵ Ezt Murai saját – az ábrázolt történelmi korszak beazonosíthatóságát előtérbe állító – szempontjából nehezen kezelhetőnek tartja: „Például *Gothár Péter* filmje, *A részleg, egyértelműen a diktatúra világában játszódik, ugyanakkor túlmutat a megnevezhető történelmi korszakon.*” (Murai 2008: 9. o.)

raszt (lásd *Húsz óra*) ismerősök már valahonnan. Török filmjénél a metafizikai távlatokat megnyitó reminiscencia-film, amiről itt szó van annnyival modernebb, hogy elvontabb és egyetemesebb.

A magyar film mindenesre elmaradt a *tabuk* megdöntésével szembeni előzetes elvárásoktól (bár Török Ferenc filmje, az 1945 épp erre szolgál kései ellenpéldaként). Ám az elmondottak dacára sem valószínű, hogy a történelmi film 90-es évekbeli visszaesését pusztán a magyar film általános „válságának” tulajdoníthatnánk. Inkább tűnik véletlen egybeesésnek, s nem a rendszervált(oz)ás következményének – hisz’ számos ellenpélda is van. Tehát nem a politikai változásoknak, hanem annak a következménye ez, hogy a Kádár-rendszerben szocializálódott filmkészítők lettek a *kommunikatív emlékezet* hordozói. 1989 után a megszokott témák és az eseménytörténet háttérbe szorulnak. Ahogy múlik az idő, mintha az I., de talán a II. Világháború – egyéni élettapasztalatokban gyökerező – *kommunikatív emlékezetét* is egyre inkább az intézményes *kulturális emlékezet* váltaná fel.¹⁹⁶ Egyre kevésbé nemzedéki trauma már a két világégés, s egyre inkább iskolai emléknep, tanítók, tanárok és kisdíjak által gyakorlott, egyórás emlék-rítus.

Mégis, e váltás több okból is kérdéses, ugyanis készülnek továbbra is a vészorszakot feldolgozó (személyes hangvételű és személyes emlékeken, ha nem is a rendező közvetlen élményein alapuló) filmek: *Senkiföldje* (Jeles András); *Az én kis nővérem* (Sipos András); *Sorstalanság* (Koltai Lajos) – és persze Nemes Jeles László műve, a Saul fia is. Máshogy és csak részben, de ebbe a sorba illik *A napfény íze*; sőt a *Chacho Rom* is. Másrészt nemigen forgattak az elmúlt esztendőben a – *kulturális emlékezet*re jellemző – jelentés-rögzítettség, ritualizálódás, elszemélytelenedés jeleit mutató filmeket az 50–80 évvel ezelőtti időszakról (bár talán éppen e két utóbbi film részben ilyen).

A magyar film szabad, de szegény. A történelmi filmek drágák. Ahol a pénzszűkéből fakadó kényszerek különösen nyilvánvalóak, és különösen erősen hatnak, az klasszikus, ún. kosztümös film műfaja, amely szinte teljesen eltűnt a magyar mozivásznokról. Lehet egyébként a kosztümös film bukását úgy is magyarázni, hogy a rendszerváltás, a „parabola-kényszer” megszűnése tette azt feleslegessé, de valószínűbb, hogy a politikai-gazdasági ösztönzés hiánya (vö.: Várkonyi). A Bereményi Géza féle *Hídember* példája is ezt sugallja.

¹⁹⁶ Id. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, 1999. különösen: 49–59. o.

A pénzsűkéből és a mező átrendeződéséből következően még a „nagy nevek” pályázatát is gyakran visszautasítják. Az egyik lehetséges válasz erre a dokumentumfilm felé fordulás. Sára Sándor, de még Jancsó Miklós is főleg ezt a műfajt művelte a rendszervált(oz)ás utáni években... S az MTFA is e dokumentumfilmek finanszírozására jött létre. A magyar történelmi játékfilm hagyományát csak *részben* és más formában, de a dokumentumfilmmezés őrizte meg. S ez természetesen nem független a filmes mező nemzetköziesedésétől: a koprodukciónak egyre növekvő számától, a szimbolikus javak európai filmes mezőjének kialakulásától, a külföldi moziközönség megszólításának igényétől és filmiparági kényszerétől.

A másik lehetőség a nemzetközi források felkutatása, koprodukciós filmek készítése; persze ez csak a híres, jellemzően az „idősebb” rendezők előtt áll nyitva. Makk Károly *Játékosa* az amerikai producer ötlete alapján született. De Szabó *Napfényétől*, Mészáros Márta *Hetedik szobájáig*¹⁹⁷ számos példa van a nemzetközi finanszírozás és az ezzel járó ábrázolási sémák térnyerésére. Enyedi Ildikó is koprodukciós filmekben mesél, történelmi háttérrel, utalásokkal: *Bűvös Vadász*, *Simon mágus*. Ezek a történetek magyar és *európai* („Eurimage”, „Europa cinemas”) *mesék*.

A magyar film nemzetközivé (európaivá?) válása mellett a legfontosabb tendencia a nosztalgiafilm térnyerése. A *Csinibaba* egyedülállóan sikeres terméke a 90-es évek magyar filmiparának. Ezt a „műfajt” ekkor elég kevesen képviselik; Tímár Péteren, Koltai Róberten kívül mindenki más csak alkalmasszerűen. Az ő filmjeik között viszont van több nagysikerű „*történelmi burleszk*”: *Csinibaba*; 6: 3 (Tímár Péter), *Szamba*, *Éljen május elseje* (Koltai). A *Csinibaba* hivatalos minősítése „zenés vígjáték”. A musical-vígjáték műfaja, bár Magyarországon korántsem olyan bevett és elismert mint nyugaton, de azért nem előzmény nélküli, elég itt Bacsó Péter filmjére, a *Te rongyos életre* utalni. A korai Kádár-korszak hangulatát idézi a film, mint ahogy – az úttörő retró műfajában – *A kis utazás* a „középső kádár-korét”, míg a 2001-es *Előre!*, Erdélyi Dániel filmje a 80-as évek közepét.

A magyar nosztalgia-film *per definitionem* kizárólag a rendszervált(oz)ás után jöhetett létre. Direktívák, besúgók, zárt ország, előre kijelölt győztesek egyfelől, érző lelkű rendőrök, napsütötte gondtalanság, tánc, nevetés másfelől. A *Csinibaba* az első magyar film, amely profitot termelt! A nosztalgia-film találkozott az átalakuló filmforgalmazási infrastruktúrával, és a nézők igényeivel. *A kapitalizmusban, úgy tűnik, csak a szocializmus igazán piacképes*. A producerek (és rendezők) egyébként elmulasztották

¹⁹⁷ 1995, az *Eurimage* támogatásával, olasz-lengyel-francia-magyar koprodukcióban

a film sikerét ebből a nézőpontból vizsgálni (történelmi zenés burleszk / vígjáték), így a későbbi hasonló próbálkozások – *Zimmer Feri*, *A miniszter félrelép* – félsikernek bizonyultak.

A *Csinibaba* nem a „szabadság” filmje, hanem a *legvidámabb barakké*, elítéli a barakkot (működtetőit nem, csak tervezőit), de visszasírja a békét, jókedvet, biztonságot. A film *megjeleníti* a bezártságot – a rendszer zártságát – az elvágyódás középpontba állított témája és kudarca, valamint a mindenütt jelenlévő tömbbizalmi „körzetének” zártsága révén („Nézz szét Apusom, a te kis birodalmadban!”), nagytótál is jószerivel csak az elején van: amikor a sötét téglalapútelekkel ölelt udvart veszi a kamera, de azt is fix és enyhén ferde, alsó beállításban, hogy a horizontot véletlenül se lehessen látni. A rendező filmbeli alteregója (a kisfiú) ironikus mosollyal tolakszik a premier plánba: jókedvű. A birodalom legkisebb provinciájának leglelekebb őrre – a tömbbizalmi – pedig igazi pozitív hős, a maga minden gyarlóságával. A megjelenített félmúlt egyszerre „barakk” és „legvidámabb”.

A szocialista nosztalgia-mozi másik fontos alkotója Koltai Róbert (*Sose halunk meg* – s kistestvére a *Szamba*; később profi producerrel profi közönség- és nosztalgiafilmként: a *Csocsó*, *avagy Éljen május elseje*). Nyomokban megtalálható bennük is a *megélt történelem* magyar filmes hagyománya, de inkább a *reminiscencia-film* és a *one man show* kombinációjáról van szó. Koltaiék a Csocsóban bevetik azt a régi-jó (a Terror házában is külön teremben hirdetett) közhelyet, hogy a gonosz ÁVH-s az előző életében nyilas volt... Koltai újra a szokásos receptet alkalmazza: gonosz rendszer, de boldog ifjúság: szerelem, humor, foci, amúri partizánok. *Megélt történelem*: a rendező az apjának állított (film)emléket, aki a sztálin(dunaúj)városi focicsapat lelke volt!

A *Honfoglalás* célja egészen más volt: a magyar történelem legdicsőbb fejezetének bemutatása, *(újra)tanítása*. A főcím tanúbizonysága szerint László Gyula legitimálta a *Honfoglalást* mint történelmi filmet. A 90-es évek magyar filmjeinek végén általában hosszú támogatói lista olvasható. A szponzorok névsora itt is igencsak vegyes képet mutat: az állami kézben lévő nagyvállalatoktól a Millecentenárium Emlékbizottságig, teljesen ismeretlen Kft.-ktől a kerületi önkormányzatokig. Gazdaságon kívüli politikai alkuk, kapcsolati tőke stb. függvénye, hogy vannak-e támogatók, s kik azok. A többségi állami tulajdonban lévő részvénytársaságok pl.) tűnnek fel, amelyek gyakorta nem filantrópiából, de nem is klasszikus, piaci imázs-javító célból vesznek részt a filmfinanszírozásban.

A Honfoglalás, nem tartozik a film a magyar történelmi mozi főáramába, nem „emlék-film”, nem „megélt történelem”. Az *ezeréves keresztény*

magyarság eredettörténetét, hazaérkezését meséli Nemeskürty és Koltay Gábor, ebből fakadnak a film hitelességét megkérdőjelező anakronizmusok, amelyeket a kritika a film bemutatásakor már oly részletesen tárgyalt (így most ezekre nem térek ki). A filmnek – mely *vállaltan* didaktikus – képi világa egy rockoperáé: nagyszabású, de részleteiben kidolgozatlan, színpadias. Szakértője, librettója van, forgatókönyve mintha nem volna. A *történelem* itt csak egymáshoz lazán kapcsolódó *történetek* füzére. (Érdekes, hogy ezt a dramaturgiai csapdát a *Honfoglalás* kései paródiája, a *Magyar vándor* sem kerülte el).

A filmes mezőből csak nagyon kevesen tudnak „kilépni”, és közvetlenül a politikai és/ vagy gazdasági szférától szerezni jelentősebb forrásokat. Koltay sokszor felpanaszolt nehézségei a *Honfoglalás* kapcsán nem sokban különböznek pályatársaiétól. A *Sacra Corona* már egészen más politikai körülmények között készül. De az igazi váltást a *Hídember*nél látjuk: a politika (újra) *közvetlen* viszonyt létesít a filmkészítővel, de nem akármelyikkel, hanem Bereményivel, aki – szociológus tolvajnyelven szólva – igen jelentős mennyiségű mező-specifikus tőkével rendelkezik, magyarán *elismerten jó* rendező. A *Hídember* azért is érdekes, mert először jelent meg külön költségevetési tételként egy konkrét film támogatása. Amire a szakma egyébként ingerülten, az állami beavatkozást élesen elítélve reagál, illetve a rendezők egymással is konfliktusba keverednek (még Koltay is Bereményit irigyelte). Megszületik a *Legkisebb film*, a *Hídember* elő-paródiája, de a fiatal rendezők egy másik csoportját is az állami megrendelésre készült kosztümös nemzeti múltidézéssel szembeni – politikai és esztétikai – ellenállás kovácsolta össze: ez a Madzag Filmegylet. A *Bánk Bán* bemutatóján rendezett röplapszórással váltak ismertté, azóta sikeres rendezők lettek és saját filmgyártó céget is szerveztek.

A fiatalabb filmesek hol gúnyosan elutasítják, hol maguk is feldolgozzák a régmúltat, de ironikus távolságtartással; így tesz a *Honfoglalás*ra közvetlenül reagáló *Helyfoglalás, avagy a mogyorók bejövetele*, csakúgy mint a *Magyar vándor*. De Herendi, vagy Szőke András a magyar történelmet igenis megjeleníti a maga módján: „...Aki a fingó, bőfögő, sörhasú hétvezérek látán nemzetgyalázást kiált, valamit nagyon félreért, Szőke komikus Árpádiásza egy szenvedelmes honfi szemérmes vallomása a magyar föld, magyar vizek, a magyar nők, a Pálma gumimatrac, a Lehel kürtje és jégsezekrénye, a Hajdú mosógép, meg a kőbányai világos kultúrköréhez. Ősmagyar film. Ha ilyenek vagyunk, valószínűleg ilyenek voltunk ezer-ezerszáz évvel ezelőtt is.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ Epres Viktor, id. mű

A filmnek így aztán több köze van a közelmúlthoz, valamiféle körvonalazatlan Kádár-korhoz, mint a IX. századhoz. Ekképpen jutunk vissza a *Honfoglalástól* a *Csinibabáig*. Szőke egyébként nemcsak ironikus képi világgal, de a szereplők vicces és ünnepélyes kismonológjai révén szavakban is csatlakozik a *múltba révedés, a köldöknézés korszerűtlenségét* vallókhoz, paradox módon éppen a múltbéli tapasztalatok alapján: „*A mogyorókkal mindig az volt a baj, hogy sosem voltak boldogok a jelenben, mindig a múlttal foglalkoztak.*”

A 90-es évek magyar filmje – akár múltbéli, akár jelenidejű események helyett – egyre inkább érzéseket, remniszcenciákat idéz fel. Európai (nyugati) minták honosodnak meg: a filmet „elemelik” a magyar rögválóságtól (a szereplők is elvágódznak; a *földdobott kő* nem hull vissza – hanem föld körüli pályára áll mint *Meteo[rit]*). Fellendül a nem történelmi, de mégis a múlt elemeiből építkező *remniszcencia-film*, túl időn és téren, s mégis az elmúlt évtizedek szétmálló Kelet-Európáját idézve: *A részleg*, a *Hosszú alkony* és a *Másnap*, vagy a jelenben – plusz-mínusz 30 év – játszódó *Gyerekgyilkosságok*. Ahol a múltbéli-pokolbéli hétköznapiak összefonódnak:

A fordulat – legalábbis jelképesen – nem egyik évtizedről a másikra, nem is egyik évről a másikra, hanem egyik plánról a másikra zajlott le: Gothár Péter *Melodráma*ja egy ’68-as történettel kezdődik (egy börtönszerű flash-back erejéig a háborúig nyúlik vissza), majd 20 évet ugorva a Mórícz Zsigmond körtéren éri a rendszerváltás, míg azután kiér az időtlen ipari zónába, s végül papírsárkányával az égbe emelkedve „gépen száll fölébe”, a szimbólum-hordozóvá átlényegülő hegyoldal fölé, ahol a *Részleg* is játszódni fog – s ahol neonreklám hirdeti piros betűkkel: „szabadság”.

A valóság „fölé” emelkedő filmek stílusa nem azt *mutatja*, hogy amit látunk: fikció, hanem azt *jelenti*. Tehát a transzgresszió aktusát és az elvonatkoztatás habitusát (az ezoterikus ábrázolást mint mező-specifikus stratégiát, mely különösen a nemzetközi közegben kecsegtet komoly *haszonnal*) közvetlenül fejezi ki. Kifejezi, és nem csupán megjeleníti: akár a filmes önreflexió *redundáns* alkalmazása (*Macerás ügyek*, *Rossz versek*) vagy a bevett filmes toposzok, pl. a főhős kiemelése a hétköznapi világból (*Hosszú alkony*), közvetlenül a varázs(lat) megjelenítésével (*Simon mágus; Kísértések*), vagy a „képkivágáson túli” profán transzcendencia (Klöpfler Tibor: *El Niño*) érzékeltetésével. Tarr Béla, Fehér György, Szász János, Gothár Péter, Enyedi Ildikó, Kamondi Zoltán, Szabó Ildikó, Fésős András, Hajdu Szabolcs, Fliegauf Benedek úgy filmezik Magyarországot, hogy az felismerhető marad, de mégis konkrét helyhez (és időhöz) nehezen köthető színhelyévé válik egy általánosabb jelentésű és jelentőségű történetnek.

Sas Tamás és a *Szerelemtől sújtva* producere egy nemzetközi filmfesztiválra készülve explicitté tették ezt a fajta stratégiát, a filmnek a magyar valóságtól való elemelésének szándékát: Budapest olyan ebben a szerelmi monodrámában, és ez is volt a cél, mintha csak a Szajna partján, Berlinben vagy Bécsben járnánk.¹⁹⁹ Györffy Miklós ezt az univerzalisztikus törekvést, Janisch Attila filmjét elemezve, így definiálja: „...Az elvonatkoztatás közege a fekete-fehér nyersanyag és málló-pusztuló, vigasztalan környezetünk dokumentumfilmszerűen kopár és szenttelen ábrázolása”²⁰⁰, ám társadalomkritikai törekvésektől mentesen.

A koprodukciók is univerzálisabb „beszédmódra” sarkallják a rendezőket, akár orosz (Tóth, Gothár), akár grúz (Mészáros Péter: *A bolond gránátalma*), akár nyugat-európai (Fekete Ibolya, Enyedi Ildikó...) partnerekkel dolgoznak rendezőink: egyre több a... mese. E filmek egyre inkább reprezentációk reprezentációi, és nem „a világ” közvetlen reprezentációi; a film *autopoiesis* elve szerint kezd működni. E „metafizikai” vagy *egyetemesség* stilizált idő gyakran a múlt tárgyi rekvizitumait, s még gyakrabban: magát az időtlenséget ábrázolja: a térbeli és időbeli koordináták feloldódását az *egyetemesség* kanonizált megjelenítése révén. Ez a kánon sajátosan filmbéli (bár a jelmezek egy részét a színházi kelléktárból veszik át), de nem sajátosan magyar (ilyen az erdő – Janisch Attila filmjeitől Enyedi Ildikó *Bűvös vadászán* át a *Rengetegig* –, a magányos kunyhó, vagy éppen a sivár és kietlen beton-sivatag), csupán néhány eleme (közép-)kelet-európai s magyar: a puszta, a cigányok, s talán még a gyártelep, a rogyadozó üzemcsarnok – a többi „mindenütt” érvényes és érthető, *európai* kulturális örökség: mese, dráma, geometria. Sok alkotónál a múlt (nem is jó itt már történelemtől beszélni) és a jelen egyre inkább összemosódik; megszületett egy sajátos, új tér-idő-rendszer: *időtlen idő egy végzetes világban* vagy *egy bűbájos mesében*.

Hogy a világ ábrázolásában a „jelölt” háttérbe szorítja a „referens” fogalmát, az azt jelenti, hogy a filmes mező belső logikája szerint kezdenek el működni a filmkészítők. Ez a folyamat beleilleszkedik abba a nemzetközi trendbe, hogy a film pozíciója a kulturális mezőn belül gyengül; magyarul: a film egyre kevésbé fontos. Viszont így egyre könnyebb megőriznie – viszonylagos – autonómiáját.

A valóság ábrázolása helyett a rendszerváltás utáni Magyarország „toposzai” terjednek el a filmben. Nyomor-toposzok, erőszak (Grunwalsky

Ferenc, Szomjas György, Jancsó Miklós, Sas Tamás). Grunwalsky és Szomjas ferdén fényképezett nagyközelije, a nyugtalan kameramozgás folyton-folyvást kibillentik egyensúlyából a történetet és a nézőt egyaránt. Menekülni kell: az elvágyódás is visszatérő téma: *Simon Mágus*, *Moszkva tér*, *A mi szerelmünk*, *Szép napok*, *Balra a nap nyugszik*, *Felhők a Gangesz felett* (persze ez is hagyomány, a *Falak* és a *Szerelmesfilm* óta). Olyan több milliós csoportok maradnak le a celluloidszalagról, mint az idősek (kivételek, mint Surányi *Film...*-je erősítik a szabályt), a munkások... A magyar „filmproletár” lumpenproli szintre süllyedt, nemcsak munkáját, de élete értelmét is elvesztette; egy kocsmában vegetál. A vidéki Magyarország hiteles ábrázolását is jórészt hiába keressük: a *Sztracsatellában* vagy a *Portugálban* karikaturisztikus a főváros-falu antitézis. Az új magyar közönségfilm egyik ága a *remake*. A *Meseautó*, a *Hyppolit* átültetve a mába mintha azt is sugallná, hogy a társadalmi viszonyok olyanok, mint 70 éve: óriási társadalmi különbségek vannak, de van remény. A *Feri és az édes élet* egyesíti a közönségfilm *mobilitás*-apológiáját és a rendszerváltás *utópiájának* kritikáját.

A mesékhez visszatérve: megjelenik a romák mindent felülíró „életöröme”, „ártatlansága” Szabó Ildikó *Gyerekgyilkosságok* című filmjében is. A se-nem-ma-se-nem-tegnap időtlenségébe kimenekítve (vagy száműzve), a falu szélén élnek a cigányok. Schubert Gusztáv filmkritikus szép megfogalmazásában: „És ebben a végtelen hányódásban, sötét semmi-óceánban egyszercsak felfénylik a kegyelem. Mindazt a kincset, szeretetet, szerelmet, bizsergő vágyat, tizenkét esztendő hatalmát, amit eddig nem volt kinek odaadni, most végre el lehet tékozolni. Nem is akárkire. Psyché cigánylelke vándorolt el a város peremére. Furcsa pár ez is, de ne nagyon furcsálkodjunk, ami a kincses úrfi és a rend őrei elől bujkáló „terhes cigány kurva” között vibrál, a Szerelem és a Psyché óta legkeservesebb szerelmesfilm ezen a tájon. Ami persze magyar táj, magyar ecsettel, magyar kamerával. Kizsigerelt, elszennyezett ipari táj, nemegyszer láthattuk már a Kárhozattól a Céllövöldéig, csak éppen kívülről, idegenként, nem ezzel a rémisztő otthonossággal. Iszonyodva néztük mindig a holt vidéket, de csak most mutatkozik meg, hogy van a hótrealnál is rosszabb, a hót irreál. Amikor a romos gyárudvaron „ernyőt nyit a kemény kutyatej”, és a „vaslábosban sárga fű virít”. Amikor a halálon túl is lehetséges élet, sőt még szerelem is sarjadozhat. Nem a bűn fészkeiben, hanem a halál édenkertjében járunk. A víg kaszálon.” (Schubert 1993: 53–54).

Ebben azzal egyszerre elemelt és folklorszerű világban játszódik az exportra szánt *Romani Kris – Cigánytörvény* (Gyöngyössi Bence, 1998) is.

¹⁹⁹ Id.: A film DVD-kiadásának rendezői-produceri kommentárja, 2002.

²⁰⁰ Györffy Miklós, id. mű, 277. o.

Általában jóindulatúan archaizálva – de nem, mint egykor Sáránál a dokumentarista hagyomány normáinak megfelelően – filmezett autentikus cigányok, hanem jó kedélyű csodabogarak (KVB: *Országalma*, Szőke András: *Tündérdomb*. Sőt: részben a *Kísértésekben* is).

S hogy miért válhatott a film tisztán *filmbélivé*? Három főbb okot érdekes megkülönböztetni. Először: noha a stúdiórendszerben már a '60-as évektől megnyilvánult egyfajta intézményesülés, s fokozatosan egyre határozottabbá vált, miközben a közvetlen politikai beavatkozás – cenzúra – is ritkán fordult elő, a rendszerváltás előtti filmes mező mégsem mondható autonómnak. A filmfinanszírozási nehézségek és az évtized végén újraerősödő politikai befolyásolás dacára a magyar film csak a kilencvenes években szerveződött igazán önálló mezővé.

Másodszor: a játékfilm és a dokumentum-film szétválik. A *cinéma-vérité*, a fikciós dokumentumfilm *à la* Budapesti Iskola (*Társulás*, Dárday István többé-kevésbé eltűnik. Kevés az olyan rendező is, akinél tetten érhető a dokumentumfilmesként szerzett tapasztalatok átültetése a fikcióba világába. Úgy látszik nincsen kontinuitás a rendezők hétköznapi (dokumentumfilmes, videós...) gyakorlata és a játékfilmek rendezésekor mutatott érdeklődés között. Persze akad néhány ellenpélda is (pl. Incze Ágnes: *I love Budapest*).

Harmadszor: átalakul a befogadás közege. „Eltűnedezik” a moziba járó „művelt nagyközönség”: a publikum két távoli, de egyaránt „filmszerű filmet” (csak más és másfajta) váró csoportra bomlik: a közönségfilmek kamasz- és családi közönségére egyfelől, a művészfilmek és „félművészfilmek” egyetemista és fiatal értelmiségi nézőire másfelől. Egyik sem a „mai magyar valóság” ilyen vagy olyan *ábrázolását* várja. (Igaz, ennek a tendenciának elmentmondani látszik a korábban tárgyalt „középműfajú” film előretörése.) A művészek – néhány fontos kivételtől eltekintve – többé nem váteszek, nem igazodási pontok; a filmes mező is visszanyeri relatív autonómiáját.

* * *

A rendszerváltás egyszerre folyamatos jelenidő és – lassan-lassan – történelem. Az ezzel a témával foglalkozó filmek valójában leginkább társadalomkritikainak nevezhetők. Javarészt az idősebb generáció „szkeptikusabb” tagjainak filmjei tartoznak ide, melyek a rendszerváltás korát, mint folyamatos jelenidőt idézik fel: Szabó István: *Édes Emma*, *Drága Böbe*; Gyarmathy Livia: a *Csalás Gyöngyöze*; Maár Gyula: *Hoppá!* (Erdélyről: *Ennyiből ennyi*); Bacsó Péter: *Megint tanú*; illetve a fiatalabbak közül: Tímár Péter:

Csapd le csacsi! E filmekből mintha az az üzenet (?) szólna, hogy „mi már nem tudunk megváltozni”. A már emlegetett képi toposzok itt is feltűnnek: *A megint tanú* végén a félbemaradt építkezés betonvilága, a *Hoppá!*-ban a naiv főhőst érő fizikai erőszak, vagy az elemi erejű Szabó-képsor: Emma álma, zuhanása a *feneketlen sötét semmibe* a film elején, majd Böbe zuhanása a betonra, öngyilkossága a film végén.

A rendszerváltás „történetiségének” megragadását nehezíti a drámai közös élmények, az általánosan elfogadott „*hazai*” rendszerváltás-szimbólumok. A –majdhogynem kultuszfilmmé érett – *Roncsfilm*ben (Szomjas György, rendezői díj 1993-ban), amely a „*vagy mi van ha győztünk?*” alcímet kapta, a lepusztult Józsefváros pálinkára szomjas *nyomorultjai* (ma vagy tegnap) előbb felettebb szimbolikusan áttörik a köztük és a sötét között magasodó falat, majd már odabent a kocsmában belekukkantanak a berlini fal lebontásáról beszámoló tévéhíradóba...

Talán Lukáts Andor – *Három nővér*, 1991 – kerül a legközelebb a jelképértékű események megtalálásához, de ehhez orosz irodalmi alap és nemes pátosz (Csehov) kellett, valamint az orosz csapatok kivonulása, mint történelmi esemény. Amikor a cselekmény eléri 1990-et, a tűzvész drámáját (szovjet tűzoltócsapat csizmadobogása, sziréna vijjogása), és a – lőrésen (?) keresztül fényképezett szerelmi árnyjátékot (lassú, feszült zene) Lukáts a párhuzamos montázs technikájával kapcsolja össze, teszi már-már jelkép-értékűvé (de a tűz nem tisztító-tűz; orgazmus, katarzis elmarad).

A rendszervált(oz)ás mint olyan nemigen foglalkoztatja tehát a magyar filmkészítőket. Illetve az *eredmény* – melyet végeredménynek mutatnak – igen, de a folyamat maga nem. Vagy esetleg arról van szó ismét (a történelmi filmről már megfogalmaztunk egy hasonló hipotézist), hogy a dokumentum- és játékfilmkészítés közlekedőedényekként működnek: a tucatszám forgatott, a közelmúlt történelmét (bár inkább: történeteit) feldolgozó dokumentumfilmek²⁰¹ kielégítik a „kibeszélés” igényét? Ha már nincs *pénz*, a filmesek megelégszenek a dokumentumfilm műfajával? A filmek sem a visszanyert szabadságról szólnak. Fekete Ibolya *Bolse Vitája* a rendszerváltás tévés és össz-kelet-európai kánonját mutatja be, ismétli el (mint Grunwalsky is): NDK-s Wartburgok a magyar-osztrák határnál, fia-

²⁰¹ Sajnos a dokumentumfilmek elemzését nem engedik meg a terjedelmi korlátok. Pedig Almási, Schiffer és a többiek munkássága meghatározó a rendszerváltás filmi megjelenítése szempontjából. E filmekről ld. többek között: „A rendszerváltozás dokumentumfilmjei”, vita és filmjegyzék, Zalán Vince gondozásában, in *Kerekasztalon a dokumentumfilm*, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 2004, 65–95. o.

talok a berlini fal tetején, vízágyuk és tüntetők párbaja Prágában, „Hátra a lenini úton”...

A művészeti (és filmes) mező szerkezetváltozása: a nemzedékek egymásmellettsége és egymásutánja, a politikához és a közönséghez való viszony, de főleg a filmekben megjelenő világ jellemzői jobbra a film önállósulásának irányába mutattak. A valóság-ábrázolás nagyban hagyatkozik jól bevált, redundáns toposzokra, az erőszak, a kocsimák, pusztuló-szétmálló fekete-szürke világunk, illetve néha, ellenpontként: vagy a csábítóan csillogó csodák és csajok (*Meseautó*), vagy a *tündér(domb)i* romák képeire.

A fiatal generációnak a „*l'art pour l'art*” a hitvallása, s egyben stratégiája. Az Iser-féle transzgresszió, „határátlépés” esztétikai-társadalmi gesztusa pedig – a nemzeti filmes mezők közötti határok átlépésével kiegészülve – habitusuk integráns része. Ezt az attitűdöt a *Hukkle* jelképezi a legjobban. Az elvonatkoztatás (vagy elidegenítés?) fikció-alkotó gesztusa a múlt emlékeiből, az európai film képeiből, a magyar pusztaság és pusztulás víziójából összegyűrt sajátos filmidővé és metonimikus-elliptikus világgá áll össze. A magyar film a mező sajátos logikája szerint működve némileg elhatárolódik a politikától, és a fikció létrehozásának határátlépő (a valóság és a magyar film határát átlépő) aktusa révén teremti és jeleníti meg öntörvényű világát. A Wolfgang Iser-féle fikció-fogalom szerinti „határátlépés” (transzgresszió) a játékfilmnél is megfigyelhető: „A régi fikció/valóság ellentétéhez való visszahátrálás helyett tekintsük a fiktívet a tudat egy működési módjának, mely a világ bizonyos létező változataiból táplálkozik. Így a fiktív egyfajta határátlépő gesztussá válik, amely azonban nem veszíti szeme elől azt, amin túllép. Ennek eredményeképp a fiktív egyszerű széttörödeli és megkettőzi a referenciális világot.”²⁰²

„Uralom és emlékezet szövetsége”²⁰³ az ősmítosz (Etelköztől Szent Lászlóig) illetve az „újmitosz” (*Hídember*) témájának feldolgozására köttetett. De nem volt hosszú-életű. A nosztalgia-filmek és a koprodukciós mozi, a népszerű vígjáték és az európai képnnyelven beszélő közép-műfajú (művész) film már nem uralom és emlékezet, de nem is uralom és felejtés szövetségének jelei, hanem a magyar film emancipációjáé. Mint ahogyan az újszülött Filmtörvény is.

AZ IDEGEN, FILMNYELVEN SZÓLVA

Külföldiek és kisebbségek a magyar filmekben (1960–2005)

A film egyetlen beállítással – például alsó kameraállásból, alulról megvilágítva – barbár, vérengző fenevaddá változtathatja a külföldit, az idegent. De ennek ellenkezőjét is éppen olyan könnyedén teszi: egy közeli felvétel, egy könnycsepp, egy mosoly elég. Mindenre képes, de nem él vissza e képességével. A magyar film jobbra nem taszítja ki az idegent: érdeklődve és/vagy szeretettel viszonyul a mássághoz. Ez persze csak akkor igaz, ha egyáltalán szót ejt róla. A leggyakrabban ugyanis a külföld(iek) nincsen(ek) napirenden. Ám ez nem a filmipar „hibája”, hiszen a nemzeti kultúra – vagy más szóval, a kulturális mező – érdeklődésének fókuszában mindig a „belföld” áll, akármely szegmensét is vizsgáljuk, az újságírástól az irodalomig. Ez alapvetően a filmiparra is igaz, de azért ebben is kicsit más a mozi: sokat és egyre többet foglalkozik a külföldi, az idegen alakjával.

Az „idegen” a rendszerváltás előtt és azután két különböző okból vált fontos szereplővé. Az 1990 előtti évtizedek során azért, mert a mozi nagy előszeretettel állította az *ambivalens identitás*, a „kicsit magyar, kicsit idegen” *zsidók* és *cigányok* alakját a középpontba. Közben a vágyott Nyugat, sőt a disszidens is fel-feltűnt a filmvásznon, *más hazai kisebbségek* azonban se a rendszerváltás előtt, se azóta; vagy csak néha-néha. Ugyanez érvényes a *határon túli magyarokra* is. Az utóbbi egy-másfél évtizedben, részben a rendszerváltás következményeképpen, részben az európai filmgyártás átalakulása miatt egyre több a koprodukció, a külföldi forgatási helyszín, és rendezőink egyre inkább a külföldi fesztiválokon keresik az elismerést. Ezzel a külföld hazai pályává, az idegen pedig kedves ismerőssé válik: Budapest és a *Balra a nap...* (Fésős András, 2000) német tengerpartja vagy a *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) Párizsa között már nincsen határ: az idegen táj a kitágult filmtér metafora-készletének része (mint az esőgépzivatar vagy a hó-hab). A külföldiek is elveszítik lassan azt a tényellentétes filmbéli tulajdonságukat, hogy tudnak magyarul.

²⁰² Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, Osiris, Budapest, 2001, 15. o.

²⁰³ vö.: Jan Assmann, id. mű, 70–73. o.

Érdemes röviden összevetni film és újságírás szó- és jelkészletét. A film legalább három alapvetően fontos szempontból különbözik a sajtótól. Először: kulturális-művészeti termékként ugyan a politikával kapcsolatban van, de csak közvetve. Nemcsak a valóságnak, de a KB-határozatoknak, kormányzati akaratnak sem tükre. A képnelv, a filmnyelv: autonóm. Másodszor: a film, a képi megjelenítés *ab ovo* információ-gazdag, jelentéshorizontja tágabb. Kevéssel is sokat mond. E jelentéshorizontot a képkivágás (és a hozzá kapcsolódó metonímia), a plánok, a kameraállás és a montázs tágítja ki. Végül: e horizontot tágítja tovább az ún. függőleges montázs, a szöveg (narrátor, dialógusok) stb. A nyelvhasználat a filmben nincsen úgy standardizálva, mint hivatalos, írott szövegekben: az „idegenség” jelzése akár akcentussal, hanghordozással is lehetséges.

A filmnyelv egyik sajátosságának különös jelentősége van a külföld és a külföldiek ábrázolásának szempontjából: ez a *metonímia* központi szerepe. A metonimikus ábrázolás funkciója kettős: megmutatni és elrejtteni. A metonímia a „szomszédsági”, illetve „képviselési” elv szerint működik: egy-egy szereplő egész családját, faluját, népét „képviseli” – olyan ez, mint cseppben a tenger –; a feketék például olyanok, mint a *Zimmer Feriben* (Tímár Péter, 1998) játészó vonzó kubai lány stb. A tág jelentéshorizont ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy elrejtse, amit nem tud, vagy nem akar megmutatni a rendező. Nem tud, mert például anyagilag nincs rá lehetősége. (Pl.: túl drága volna Széchenyi korának Londonját újjáépíteni, ezért a *Hídemberben* – Bereményi Géza, 2002) egy híd és egy stúdiódíszlet segítségével jelzik, hol járunk; s mi nézők, a filmi ábrázolás konvencióinak ismerőiként, filmnézői kompetenciánkat, valamint háttértudásunkat mozgósítva *elképzeljük* Londont). De van, amikor a rendező nem akar valamit megmutatni: politikai vagy etikai megfontolásból csak valami olyat mutat, amit továbbgondolva megjelenik a néző „lelki” szemei előtt az, amit közvetlenül nem mutatnak meg.²⁰⁴ A metonimikus ábrázolással a film mégis felidézti azt is, amit nem látunk: a filmben megjelenő roma, kínai stb. szereplők „a” romákat, „a” kínaiakat „képviselik”. Már csak azért is, mert a

²⁰⁴ Ennek klasszikus példája Auschwitz, pontosabban a gázkamrák ábrázolhatatlanságának axiómája. Persze vannak kivételek: Eme esztétikai-etikai tabut a *Sorstalanság*-film is csak részben tartja tiszteletben, s már Szántó Erika *Elysium* c. filmjében és Fábri Zoltán *Utószézonjában* (1966) is voltak gázkamrák (a '70-es illetve '80-as években készült filmekről van szó). Az ábrázolhatatlanság tételét egyébként Claude Lanzmann, a *Shoah* rendezője fogalmazta meg. Igaz, később tagadta, hogy illet állított volna; mint mondta: leegyszerűsítették, félreértették a mondani-valóját. Ld. pl.: Claude Lanzmann: Parler pour les morts [Meggzólalni a halottak helyett]. *Le Monde des débats*, Mai 2000. 15.

fikció elősegíti az általánosítást: beindítja a tipizálásnak a hétköznapi élet világában is mindennapos mechanizmusait. Ez különösen akkor fontos, amikor a filmvásznon megjelenő idegenekkel a hétköznapi élet világában nem nagyon találkozhatunk: ezért is van az, hogy az Amerika-képet például nagymértékben meghatározza a média (tévé, mozi).

Az idegen tehát jórészt láthatatlan-hallhatatlan, de mégis úgy érezzük: jelen van, amennyiben „képviselik”. Az Eger ellen törő törökök esetében például: csak időnként látni a janicsárokat, ám gyakran beszélnek a *magyar* szereplők a török áfiumról. De ha néha látjuk is a török sereget, akkor is többszázezer helyett legfeljebb néhány ezer – *nota bene* magyar – statisztika *képviseli* őket. Ám mi nézők odaképzeltük a Szulejmánok egész hadseregét. Még sajátosabb, hogy a külföldiek jobbára „némák”, mert nehéz a filmekben áthidalni az abból adódó dramaturgiai nehézséget, hogy a velük való kommunikáció nyelvi akadályainak valóságghű ábrázolását a film mint műfaj nem engedi meg. A filmi konvenció szerint általában a külföldi is tud jól magyarul – legfeljebb akcentussal beszéli a magyart, de nem törli. A filmvásznon megjelenő „idegen” hős története ugyanakkor valami egészen mást is jelenthet: metonimikus vagy egyszerűen csak szimbolikus értelemben akár a többségi társadalom, a magyarok sorsát is jelképezheti. A rendszerváltás előtti magyar filmekben Szabónál, Sáránál a cigány, a zsidó (Szabó István trilógiájának második részében, a *Redl ezredesben* a rutén hős) „mint cseppben a tenger” gyakran magában hordozza a magyarság történelmét, tragikus végzete a magyar sors allegóriája.

A film másik sajátossága az *ellipszis* (vagyis: a kihagyás); ennek módja és mértéke montázs-technika kérdése: az ellipszis a metonímiát kiegészítő narratív megoldás. Ellipszis és metonímia egymás „színe és visszaja”, mindkettő a *hallgatólagos tudásra*²⁰⁵ alapozza az ábrázolást, a képmezőn kívüli világot is bevonva, hiszen a nélkül a jelentéshorizontok sem tárgulnának így ki. Enyedi Ildikó *Simon Mágusában* például *szinte* látjuk az Eiffel-tornyot, miközben Párizs utcáin járunk.

Manapság felmerülhet a kérdés, hogy van-e egyáltalán magyar film? Egy biztos: a koprodukciók szerepe egyre nő (a '80-as évektől kezdve, de különösen a '90-es években) és megfigyelhető a tematikus és formanyelvi közelítés az európai film főáramához. Ám ettől még nem szűnik meg a magyar mozi. Legfeljebb csak erősebb szálakkal kötődik az európai filmgyártáshoz (nagyritkán az észak-amerikaihoz). A '90-es évtized során a filmes

²⁰⁵ Ld.: Szívós Mihály: *A személyes és hallgatólagos tudás elmélete*. Nemzeti Tankönyvkiadó: Budapest, 2005.

szakma szétesni látszott; a differenciálódás azonban nem az önálló *filmes mező* megszűnésének, hanem – éppen ellenkezőleg – a mezőn belüli pozíciók kikristályosodásának, végső soron: a mező kialakulásának folyamataként értelmezhető.²⁰⁶ A hosszú vajúdas után megszületett Filmtörvény is a mező autonómiáját kodifikálja.²⁰⁷ Ugyanakkor az is igaz, hogy a magyar filmesek, különösen a szentesített avantgárdhoz sorolható rendezők – akik Magyarországon mindig is túlsúlyban voltak – betagozódni látszanak egy nemzetközi, pontosabban *európai-transznacionális* filmes milióbe: a fesztiválok és koprodukciók világába.

Mivel évtizedek óta nem készülnek hazánkban kvantitatív filmszociológiai vizsgálatok, a befogadó, a néző szempontjairól keveset tudunk. Márpedig a közönség mindig mindent másképpen lát: a jelentéstulajdonítás komplex és aktív társadalmi folyamat. S természetesen réteg-, nem- és kor-specifikus; mint ahogy az sem mindegy – a televízióban vetített filmek korát éljük –, hogy a film mikor kerül képernyőre. (Cserhalmi, a „szerb” hajós figurája a *Vademberek*ben más és más benyomást kelt a poszt-jugoszláv polgárháború közben, és után; más a moziban vagy a „jugoszláv” menekültekről szóló híradó-tudósítások után vetítve; más azoknak, akik hallják erős magyar akcentusát, és megint más azoknak, akik – mondjuk mint kedvenc színészükkel – feltétel nélkül azonosulnak vele...). A filmkészítés és a filmekről szóló (köz)beszéd mint társadalmi gyakorlat nem választható el egymástól. Ezek a diskurzusok újraértelmezik a filmvászonon látott külföldiek szerepét. Vagy, mint a következő példa mutatja, adott esetben a romákét. Kamondi Zoltán, a *Kísértések* (2002) rendezője pár éve arról nyilatkozott, hogy a film dramaturgiáját döntően befolyásoló tényező volt a New York-i terrortámadás:

„Szeptember 11. hatására előtérbe került a »kultúrák harca« motívum, ami a filmnek is alapkérdése: ez már az eredeti forgatókönyvben is benne volt, ha nem is tudatosan. A kész film egyébként sokban eltér az eredeti elképzelésektől, éppen az őszi események hatására...”²⁰⁸ Így lett az ártatlan kis cigánylányból – a rendező nyilatkozataiban, de *nem* a filmben – „arab terrorista”, valóságos Bin Laden. Az ambivalens identitás helyett egy másik

értelmezési sémát, a radikális Másik képét vázolja fel Kamondi. De ez nem összetévesztendő a filmben látott mese világával. A Kamondi interjújában felbukkanó „kirekesztő” attitűd a filmvászonon nem jelenik meg.

* * *

A magyar néző a külföldiekkel leggyakrabban történelmi filmekben találkozik. Mindez a külföldiek megjelenítésével kapcsolatosan számos kérdést vet fel. Hogyan működnek a ma sztereotípiái a múlt szereplőinek ábrázolásakor? Hogyan alkalmazzák a *per definitionem* anakronisztikus politikai szempontokat a történelem filmi megjelenítése során? A történelmi filmekről hosszan lehetne írni (a tanulmányt követő „szótárban” szereplő filmeknek mintegy fele történelmi témájú), hiszen múltat ábrázoló mozi a magyar film „főműfaja”. A magyar film horizontja fokozatosan tágul: korábbi századokban alig-alig jelennek meg külhoni szereplők, a XIX. században lépnek csak be nagyobb számban, illetve távolabbi országokból.

A *Honfoglalás* (1996) külön fejezet. De Koltay Gábor filmjében és a két „ellen-film”ben (*A mogyorók bejövetele*, Szőke András, 2001 és a *Magyar vándor*, Herendi Gábor, 2003) közös, hogy nem sok szót (képet) fecsérrelnek valódi, korhű idegenekre: legyen szó akár a magyarokat fenyegető többi pusztai vándor-népről, akár a kárpát-medencei avarokról vagy szlávokról. Ez egyben azt is jelzi: a régi korok történelmével foglalkozó filmek, ha van is kritikai élük, kritikájuk sosem az ábrázolt korról szóló uralkodó közfelfogást kérdőjelezi meg, de a történészek véleményével sem száll vitába, legfeljebb a többi filmmel, az esztétika „síkján”. Jellemző, hogy Herendi filmjében is „poénos” kínai és nem „valóságos” szláv őslakó jelenik meg.²⁰⁹

A középkorból kimaradnak a tatárok, Herendi különös kánját leszámítva, a besenyőkről, jászokról, kunokról nem is beszélve. Kivételt erősítő szabály a nyugati filmből és a drámairodalomból ismert királydráma, enyhén akciófilmesítve, nemzeti pátosszal: a *Sacra Coronában* mind a besenyő sereg, mind a vezérükön ütött seb viszonylag jól látható. Első 500 évünkről összességében kevés film készült, azok pedig a nemzeti identitás ősmagyar-magyarős keleti vonulatát erősítik; olyannyira, hogy *Julianus barát* (Koltay

²⁰⁶ A Bourdieu-féle mezőfogalom definíciójához lásd: Wessely Anna: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium: Budapest, 1998. 7–27., itt: 26.

²⁰⁷ Ld.: Erőss Gábor: A magyar film emancipációja. 2000 – *Irodalmi és társadalmi havi-lap*, 16. évfolyam, különszám (2004), 25–40.

²⁰⁸ Ld.: Most jó filmrendezőnek lenni. Kamondi Zoltán új filmjéről, Berlinről és a brancsérzetről (Varsányi Gyula interjúja). *Népszabadság*, 2002. február 4.

²⁰⁹ Az anakronizmus persze gyakori. Csak egyetlen példa: utalni szeretnénk a vándorló magyarokat néhány évszázaddal a valóságos időpont előtt keresztény hitre térítő *bizánciakra* a *Honfoglalásból*. Amennyiben keresztények, annyiban az adott nép képviselői az adott film ideológiai kontextusában nyomban rokonszenves szereplővé lépnek elő.

Gábor, 1991) története már a bizánci-sivatagi-óshazai háromszögben zajlik, a „mélykeleten”.

A „nyugatosan” reneszánsz Mátyás (*Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, Makk Károly, 1964) is csak epizódszerepet kap, egyéb „nyugatos” kollégái, a nemzeti legendárium ködbe vesző óriásai – például az Anjou-királyok – egyáltalán nem jelennek meg; hazánk partjait mosó két-három tenger ide, két-három tenger oda. Igaz, ősmagyar, Árpád-házi kollégáik sem igen tűnnek fel a filmvászonon. A *Bánk Bán* filmadaptációjában (Káel Csaba, 2001) a király éppen külföldön jár (de ezt nem látjuk), azért is jut oly fontos szerep a banknak – ugyanakkor felbukkan a Gonosz Germán (meráni²¹⁰) Idegennek a XIX. századi nemzeti romantika szülte fenyegető alakja.

A török-képet ironikusan állítja a középpontba a *Gyula vitéz télen-nyáron* (Bácskai-Lauró István, 1970). A filmben le kell állítani a címadó tévésorozatot, mert ellepik a pesti közvéceket a törökellenes falfirkák, éppen amikor – szakszervezeti kongresszusra²¹¹ – hazánkba érkezik egy török delegáció. A török egyszerre kegyetlen, barbár harcos, hálás – vagyis mindig legyőzhető – ellenség, abszolút idegen²¹² (*Egri csillagok*²¹³ stb.), és kifinomult kényúr (pasa a rózsalugasában).

A XVIII. század és a XIX. század első felének labancjai a Gonosz megtestesítői. A sátáni labancok egészen az 1860-as évekig továbbélnek: Jancsó Miklós *Szegénylegényeit*, vagy szegény *Sobri* Jóskát (Novák Emil, 2004) is ők üldözik és gyilkolják le. De a Monarchia korának osztrákjait – mint közép-európaiakat – már sokszor gyöngéden ábrázolják, míg azután a jelen Ausztriája megint más: távolról csábító, de közlő: kegyetlen. Mire a „K und K” gőzmozdonyfüstje (Pacskovszky József: *Esti Kornél csodálatos utazása*, 1994; Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom*, 1989) eloszlik, pörén áll

előttünk a magyarokat lenéző Ausztria (Salamon András *Zsötem c.* filmjében, 1991). A reformkorra, illetve a Monarchia-korára tehető a valóságban s a filmtörténetben egyaránt, hogy a horizont kétféle értelemben is megnyílik: az idegen egyre kevésbé ellenség, s egyre kevésbé korlátozódik az éppen aktuális halálos veszedelmet hozó népre (törökre, labancra). A *Hídember* is – angolos, franciás vonatkozásaival – ezt a nyitást jelképezi.

A huszadik század közepe, második fele a történelmi filmek kedvenc témája. De az oroszok csak rövid időre (a '90-es években) és csak kevés filmben töltik be a Népünket Megsemmisíteni Szándékozó Idegen Hatalom szerepét. A németek pedig csak a II. világháborús filmekben, s ott is csak úgy, hogy mintegy a zsidóüldözések magyar felelősei helyett szerepelnek a filmvászonon. A „szocialista” Magyarországon forgatott, a kortárs történelmet két-három évtizedes távlatból ábrázoló filmekben sem válnak főszereplővé a szovjetek: Sára kommunistája görög, Szabó közelmúltjának külföldje: Franciaország. Ekkoriban jószerivel csak Jancsó adott szovjeteknek főszerepet.

Az idegenek honosítása

A szociológiai fenomenológia képviselője, Alfred Schütz szerint az őt befogadó csoport szempontjából (szociológiai értelemben) az „idegent” két alapvető vonás jellemzi: egyrészt az „objektivitás” („kritikai attitűd”, személyes tapasztalataiból fakadó „baljós éleslátás”), másrészt „kétes lojalitás” (hiszen nem tud teljesen és azonnal azonosulni a számára felkínált kulturális mintával).²¹⁴ A filmek egészen másmilyennek mutatják a külföl-

²¹⁰ „Meránia, Merán, Tirolban fekszik, az Etsch vize mellett, s az e nevű várost ma minden turista ismeri. De derék Szalaynk megtanít, hogy a magyar történelemben szereplő meráni hercegek neve nem ezen tiroli Merántól veszi eredetét, hanem a dalmát-albániai tengerpartnak hol Maronia, hol Merania, Mirania nevek alatt előforduló hegyes vidékétől (tehát a mai Montenegró táján), mely Kálmán óta a magyar koronától függött...” (Írta maga Arany János!) Forrás: www.vilaghirnev.ro.

²¹¹ A török szakszervezeti küldöttség ötlete némileg erőltetett, ezzel a rendező Törökországot a harmadik világ, a korabeli el nem kötelezettek politikai mezőjében igyekszik elhelyezni, holott Törökország ha szegény is, de a NATO tagja.

²¹² Éppen a jancsár, aki valójában nem is török, hanem Európából elrabolt, törökök-nevelte gyermek.

²¹³ Lásd még: az ezzel kapcsolatos ORTT-beadvány és annak sajtó-visszhangja 2003-ban: ekkor valaki viccből tiltakozott a film törökellenessége miatt, a beadványt viszont a Hatóság komolyan vette.

²¹⁴ vö.: Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*. Gondolat: Budapest, 1984. 405–413., itt: 412–413. Az e tárgyban leggyakrabban idézett Georg Simmel még a fenti Schütz-féle definíció születése előtt jutott igen hasonló következtetésekre, „az idegenre ruházott »objektivitás« és a neki tulajdonított »veszélyes lehetőségek« kettősségét emelve ki. (vö.: Kovács Éva – Vidra Zsuzsa: Az idegenekkel/külföldiekkel kapcsolatos angolszász, francia és német kutatások irodalma [1990–2002]. In: Tóth Pál Péter: *Külföldiekkel vagy idegenekkel... KSH–NKI Kutatási jelentések* 76. Budapest. 15–70). Nehéz elhessegetni azt a gondolatot – amely ugyanakkor szisztematikusabb tudásszociológiai megalkotást igényelne – hogy Simmel és Schütz gondolkodására e tekintetben rendkívül erősen rányomta bélyegét a németországi zsidóság történelmi tapasztalata (amellett, hogy Schütz Amerikában bevándorlóként is szerzett személyes tapasztalatokat); egyszóval a német filozófia és szociológia idegen-fogalmát az egyszerre „csodált és rettegett-gyűlölt zsidó mint archetípus” képe ihlette, aki vagy kereskedő (Simmelnél az idegen: kereskedő) vagy nem más, mint a rálátással bíró, „objektív”,

dieket, „idegeneket”. A külföldi szereplők a magyar filmekben nem igazságot osztanak („objektivitás”, „kritikai attitűd”), de nem is árulók („kétes lojalitás”), bár természetesen van példa ezekre a szerepekre is (különösen *idegenbe* szakadt hazánkfiak között, mint pl. a *Nagy generációban* – András Ferenc, 1986). Általában: pozitív hősök, de nem az ő beilleszkedésük a tét, nem az ő nézőpontjuk, nem az ő sorsuk, hanem a velük kapcsolatba kerülő magyaroké a fontos. A magyar szereplők személyiségfejlődésének, a történet kibontakozásának, sőt – a ’90-es évektől – a filmes látványvilág felépítésének, újraalkotásának „művészi eszközöként” bukkannak fel a külföldiek és idegen országok a magyar filmekben.

Általában Magyarországon is érvényesül a „Victor Hugo-paradigmá”-nak nevezhető jelenség, vagyis az, hogy az igazán rokonszenves és központi szerepet játszó, nem francia (esetünkben nem magyar) „idegen” származású hősökről, szereplőkről – legkésőbb – a mű végén kiderül: valójában franciák (magyarok). A *Párizsi Notre-Dame* Eszmeraldája sem cigánylány, hanem egy elrabolt francia gyermek. Ennek a modellnek szinte kísértetiesen megfelel Mészáros Márta filmje, az 1981-es *Anna*, ahol egy francia turista-kislány válik a magyar főszereplőnő „lányává”. A *Jó estét nyár, jó estét szerelem* „görögje” is hasonló metamorfózison megy keresztül (Szőnyi G. Sándor, 1971). De – a modellt kibővítve – a magyar filmekben általában is jellemző, hogy a főhősök szinte mindig magyarok, az idegenek pedig mellékszereplők. Ha Magyarországon játszódik a film, a külföldi szereplőt először kiragadja *saját* „életvilágából” és magyar környezetbe helyezi el, ahol ő eleve idegenül mozog.²¹⁵

független, osztályon- és renden-kívüli „szabadon lebegő” mannheimi értelmiségi. Magyarországon ez az archetípus megkettőződött: a *xenos* fogalma a zsidókkal és a cigányokkal kapcsolatos asszociációkat és reprezentációkat egyaránt előhívja. Az idegen fogalmáról a társadalomtudományokban ld. még: Feischmidt Margit: Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzusa. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris – Láthatatlan Kollégium: Budapest, 1997. 7–28.

²¹⁵ A fenomenológia nyelvén megfogalmazva: „az idegen által megközelített csoport kulturális mintája nem öltözik kipróbált receptek tekintélyébe [sic!], már csak azért sem, mert az idegenre nem hat az az eleven történeti hagyomány, amely a kulturális mintát kimunkálta.” (Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós: *Fenomenológia a társadalomtudományban*, i. m. 408.). Niklas Luhman tanítványa, Rudolf Stichweh ugyanakkor joggal hívja fel a figyelmet arra (vö.: Rudolf Stichweh: Az idegen, Megjegyzések a világtársadalom fejl. ödéséhez. *Regio*, 1993/4.), hogy a *különbség* önmagában nem feltétlenül vezet a lojalitás megkérdőjelezéséből fakadó – „vándorok” és az „öshonosok” közötti – *konfliktushoz*, mint ahogy, tegyük hozzá, különleges tehetséggel, az „objektivitás” ritka képességével sem feltétlenül ruházza fel az idegent: az idegen *más*, de része hétköznapijainknak. E kettősség végighúzó-

De a filmvászonon külső leírás helyett saját megnyilatkozás, száraz „tények” helyett hangulatok, gesztusok, arcjáték látható. Hírek helyett *életvilág*, idegen államok helyett idegen-ismerős emberek, hősök; adatok helyett *testek, könnyek, mosolyok, sorsok*. Személyesen megélt – és általunk is átélhető – történet és történelem képei peregnek a szemünk előtt. A film általában *szereti és megszeretteti* a nem-magyarokat a magyar mozi-nézővel. Bagó Bertalan filmjében (*Vadászat angolokra*, 2005) a lenyűgöző lengyel lányt a szó szoros értelmében örökbe fogadta egy magyar főúri család. Külföldiként egyébként is könnyebb nőnek lenni, mint férfinak: a külföldi nő nem jelent „fenyegetést” (lásd még: *Közel a szerelemhez*, Salamon András, 1999). Ki ne azonosulna velük, ki ne szeretne beléjük? A hölgyeket szívesen honosítjuk.

De nemcsak a külföldi főszereplők kerülnek közel hozzánk: az ezt segítő filmes eszköztár igen bő: közé tartozik pl. a belső monológ, a „szubjektív plán”, vagy éppen a *premier plán*; akinek könnyecseppet látunk a szeme sarkában, akinek halljuk még a legtitkosabb gondolatait is, az többé számunkra nem közömbös, nem idegen. A filmművészetben megjelenő külföldiek közelebb állnak hozzánk, mintha csak újságban olvasnánk róluk. (Például „drukkolunk” a főhős lengyel szerelmének az *Utolsó Blues*-ban [Gárdos Péter, 2001] – bár magyar feleségének is...). A mozi keltette valóság-illúziót erősíti, hogy a külföldieket alakító – ismerős – magyar színészek sem idegenek (nehéz is például a Darvas-alakította főgonosz Metternichet meggyűlölni a *Hídemberben*). Tehát a *film honosítja a külföldi szereplőket*.

Egyébként ritka, hogy a külföldi főszerepet kap. A rendszerváltás után Gothár forgat külföldi főszereplővel filmet (*Vászka* 1996, *Passzport* 2000). De még a romákat is „nem-romák” szokták játszani, mint például Gálovölgyi János a *Rap, Revü, Rómeó* c. filmben (Oláh J. Gábor, 2004). Igaz, itt legalább a címszereplő roma-származású.

A külföldi, bár talán megszeretjük, mégis megmarad nem-magyarnak. Bemutatásuk szolgálhatja azt a sosem kimondott célt, hogy rajtuk keresztül határozzuk meg önmagunkat. A szociálpszichológiából jól ismert ingroup outgroup dichotómia itt is működik: a saját csoport, „saját nemzet” a másik csoport, másik nemzet definiálása révén jön létre és határozza meg önmagát. Nemcsak a filmekben megjelenített történelem évszázadainak, de a filmtörténet évtizedeinek előrehaladtával is egyre tágul a magyar film horizontja. Mégis igaz az, hogy csakúgy, mint a valóságban, a filmben is a

dik – Simmeltől Baumanig – nemcsak a filozófia és szociológia, de a magyar film történetén is.

nagy európai nemzetekhez méri magát a magyar (film): németekhez, franciákhoz, angolokhoz, azaz nem a szomszédaihoz, akikkel pedig egy „medencében” él együtt. A franciák szabadsága, a németek gazdagsága, az angolok „modernitása” a mérce: Franciaország az élet napos oldala, a nyugatnémet turistáknak jó az autójuk és degeszre van tömve a pénztárcájuk stb. Például a *Szent Lőrinc folyó* egyik „lazacát”, Ónodi Esztert egy német milliomos venne el feleségül (*A Szent Lőrinc folyó lazacai*, András Ferenc, 2002), ha ebben egy repülőgép-szerencsétlenség meg nem akadályozná. Andorai Péter mint álnémet álturista a *Könnyű vérben* (Szomjas György, 1989) már ennek a sztereotípiának a „megcsavarása”. Hogy ez humorforrásként működjön, ahhoz az kell, hogy maga a sztereotípia egyértelműen felismerhető, vagyis széles (mozi)körben ismert legyen. A németek: akiket kigúnyolunk, akiket irigylünk – vonatkoztatási csoport.

Franciaország kapcsán külön érdemes megjegyezni, mennyire pozitív a francia-kép a magyar filmben. Nyomát sem látni holmi Trianon-*ressenti*-mentnek: a magyar film leválik a politikai diskurzusról, legalábbis az ideológiai mező jobboldali térfelén dívó sztereotípiákról. A szellem szabadságát mutatja Kovács András Párizsa (*Falak*, 1968), Török Ferenc *Moszkvát*, Gyarmathy Livia (*A szökés*, 1996), Gazdag Gyula (*Sípoló macskakő*, 1971) francia hősei, de még a francia hangzású nevek is (pl.: Pierre, a *Megáll az idő* lázadója /Gothár Péter, 1981/). A másik francia-toposz: a szerelem, rendszerváltás előtt, rendszerváltás után egyaránt *A rejtőzködőtől* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1985) *A mi szerelmünkig* (Pacskovszky József, 1999). *Franciaország mintegy a jobbik – szabadabbik, boldogabbik – énünket jelképezi*. Ugyanezt a szerepet játssza néha Kanada és Itália is. E három nyugati állam filmeseink számára az álom.

A filmekben felbukkanó külföldiek foglalkozása, kora, neme, társadalmi csoportja is „jellemző”, nemcsak nemzetisége. Történelmi filmben például megszállók, katonák. A többiben viszont: turisták, külföldi rokonok, barátok – a magyar rendezők jobbára középosztálybeli/ értelmiségi alteregói. Még hozzá nagyjából fiatal vagy középkorú felnőtt férfiak (pl. a *Szerelemtől sújtva* bizonytalan származású szereplője Richard – akit egyébként nem is látunk). A '90-es évektől viszont már „igazi” külföldiek, bevándorlók is megjelennek hébe-hóba: ők azt képviselik, amik mi nem vagyunk (akár jó, akár rossz értelemben). Az idegen helyét az alkotók mindig a „honosítás” és a „radikális másság” két pólusa közötti erőterben határozzák meg.

A külföld mint politikai konstrukció – A Szovjetunió mint barát, balek és bandita

Míg a politikai szempontok az írott diskurzust (pl. a sajtót) alapvetően meghatározzák, ez csak áttételesen érvényesül a mozi esetében. A külföldiek képe egyébként korszakról korszakra változik, részben az uralkodó politikai diskurzus, részben saját élmények alapján (a szovjet-kép politikai okokból változott, míg a francia-kép gyakran az egyes rendezők párizsi élményeit is tükrözi). Arra, hogy a külföldiek filmes megjelenítése terén *semmi sem úgy van*, ahogy politikai-történeti előismereteink, valamint a sajtó tartalomelemzése alapján gondolnánk, a Szovjetunió és szovjetek képi ábrázolása az egyik legszembetűnőbb bizonyíték. Az oroszok jó esetben is csak a „spájzban” vannak (*A tizedes meg a többiek*, Keleti Márton 1965). Kulináris vonalon üznek tréfát a szovjetekből már a *Szépek és bolondok* c. filmben is: „*már építik a fagylaltvezetékét. Irkutszkból jön a fagylalt. Köolaj, földgáz, fagylalt...*” – mondja komoly ábrázattal a nőcsábász partjelző Szász Péter filmjében (1976).

Kétféle értelemben is igaz, hogy a magyar film szovjet-képe meglepő. Egyrészt hosszú távon a politikai széljárással *ellentétes irányba* mozdult el. Bár vannak ellenpéldák (Sára, Gyarmathy – ezekről is lesz szó), de a rendszerváltás után sem igen bújtak elő vérszomjas megszállónak láttatott szovjetek. Másrészt: a szovjetek történelem és sors-formáló jelentőségű szereplők helyett távoli, képzeletbeli, pillekönnyű szereplők: vagy komikus kiskatonák (*A Tizedes meg a többiek*), groteszk, ártalmatlan elvtársak, vagy meg sem jelennek ('56-os filmek nagy része!), vagy mintha egy meséből lépnének ki (Tóth Tamás filmjeiben; Enyedi Ildikó *Bűvös vadászában*, 1994), vagy pedig rokon-szenves-marginális sorstársak (*Bolse vita*, Fekete Ibolya, 1995).

Ám vannak kivételek: olyan rendszerváltás utáni filmek, amelyekben a szovjetek *ördögökként* jelennek meg: így például a *Magyar rekviem*ben (Makk Károly, 1990), de főleg Gyarmathy Livia *Könyörtelen idők* (1991), Sára Sándor *A vád* (1996); és végül az Erdélyi János – Zsigmond Dezső alkotópáros *Az asszony* című filmjében (1995).²¹⁶

Sára Sándor *A vád* című filmjével egy tabu megérintését tűzte ki célul. *A vád* a Vörös hadsereg magyarországi kegyetlenkedéseiről, az ördögi Szovjetunióról szól: „...*tematikai újítással* (»mit csináltak '45-ben az oroszok?«) és a »ruszofóbia« vélt nemzeti közös nevezőjével próbálta [Sára az] anakronisztikussá vált kelet-európai magyar filmsémák egyikét a közönség-

²¹⁶ A „szovjetek” szerepét adott esetben mások is betölthetik.

hez közelíteni. Csakhogy a hagyományos kelet-európai tabutémák, mióta nem tabutémák többé [...] nem indítják meg a közönséget.”²¹⁷ — írta a filmet bírálva Szilágyi Ákos. A politikai és nemzedéki alapon Sárával közösséget érző Dobos László erre válaszul személyes emlékeit idézte fel: „Élményeimnél fogva ez idők tanúja vagyok. Gondolom az élmény hitelesítő tényező is. (...) Sára Sándor filmje nem egyedi történet. Frontról hazatért apám éjszakára disznóölő kést dugott párnája alá, míg szovjet katonák laktak házukban...”²¹⁸ Szilágyi viszonzásképpen a film hitelességét firtatja: „mért töri saját anyanyelvét is a film főszereplője, az orosz tiszt...”²¹⁹ — kérdi. Ez a vita is jól mutatja, hogy a külföldiek filmes ábrázolása kapcsán egymással ellentétes hitelességi kritériumok jelennek meg: az emlékek, a saját történelmi élmények egyfelől, az objektív vagy annak mondott történelmi ismeretek másfelől, s végül a valóságosság (akkor valószínű a kép, ha az ábrázolási hagyománynak és a befogadó, vagyis a mozifilmnéző szempontjainak egyaránt megfelel; pl. a német szereplő legyen szőke és tudjon magyarul).²²⁰ Paradox módon, '56-os témájú filmekben nem tűnnek fel ilyen rossz színben az orosz csapatok. A tankok elszemélytelenítik az elnyomó hatalmat.

A szovjet vezetők sajátos szerepet játszanak. Emlékezetes figura a Jeles András *Álombrigád*-jában (1983) feltűnő Lenin. Sokan a jelenet rendszerelenes élet, míg mások iróniáját dicsérték. A mi szempontunkból az érdekes: Lenin úgy sétál át a gyárudvaron, mint egy magyar művezető; nem külföldi, hanem életre kelt papírnehezék, régi ismerős új szerepben. Sztálin alakja még furcsább átalakuláson megy át. Mint a szoba falán függő „ikon” szintén állandó díszlet, régi ismerős. Nem orosz, nem grúz — hanem magyar. Sztálin szobrának, a rendszer legfőbb jelképének '56-os ledöntése több magyar filmben is megismétlődik (Mészáros Márta: *Napló*, 1989; *A temetetlen halott*. Nagy Imre *naplója*, 2004; Szabó Illés: *Telitalálat*, 2002), Mészáros Mártánál is feldarabolják a testét. Azután filmeseink további válogatott kínzásoknak vetik alá: a *Telitalálat*-ban Sztálin hullamerev fal-törő kosként tör be a kapun²²¹, a *Csinibabában* (Tímár Péter, 1996) megcsönkített testének már csak egy darabkája kerül elő: a mutatóujja — mint

²¹⁷ Szilágyi Ákos: Tájékoztató Filmvizsgálat után. *Filmvilág*, 1997/4. 4–8, itt: 6.

²¹⁸ Dobos László [Magyarok Világszövetsége; a Kárpát-medencei Régió elnöke]: Sára Sándor *Vád* című filmjéről, *Filmvilág*, 1997/11. 63.

²¹⁹ Szilágyi Ákos: A vád Tanúja. *Filmvilág*, 1997/ 11. 64.

²²⁰ Ld.: Erőss Gábor: A magyar film emancipációja. 2000 – *Irodalmi és társadalmi hávilap*.

²²¹ A *halálraítél*tben Gergő Ferenc a katonaságnál Sztálin halálakor egy órán át, ki-maszkírozva, Sztálint alakítja. (Zsombolyai János, 1989).

ereklye. Ilyen picire zsugorodott a Birodalom. (De lehet, hogy ez már „bele-magyarítás”. Valószínűleg a *Csinibaba* idézett jelenete már nem is a Szovjetunióról szól...).

A Birodalom képviseltében hús-vér személyes jelenlétükkel is sokan megtisztelték Magyarországot. Ebből a valós élményből (is) táplálkozik Jancsó Miklós kedves orosz kiskatonája (*Így jöttem, Csillagosok katonák*, 1965 és 1967), de talán a Keleti-féle tejfelesszájú orosz is, aki a spájz-felől érkezik. Ám már 1968-ban eljutnak a szovjetek a rubelészámolású nevetéses *balekok*, *pojácák* státuszáig, például *A veréb is madár* c. filmben (Hintsch György, 1968). Kabos László egy magyar feltalálót és Amerikában megtollasodott ikertestvérét alakítja. A balatoni „luxusszálló” sztriptíz-bárjában játszódó jelentben egy-egy ruhadarab levétele után kiküldik a román és bolgár, a csehszlovák, majd az NDK-s, s végül — mielőtt a bugyi is eltűnne a táncosnőről — még a szovjet vendégeket is (nem elvtársak, hanem másod-, harmadrangú hotelvendégek); csak a deviza-elszámolású külföldiek maradhatnak.

A rendszerváltás utáni film — leszámítva a történelmi filmek fenti anti-kommunista vonulatát — mintha már-már *rokonszenvezne* az oroszokkal. A népszerű filmek, az igazi mozikerek oroszai igazán jópofák²²², például *A Csocsó, avagy Éljen május elseje* (Koltai Róbert, 2001) szovjet tisztjei tréfás kedvűek, nem haragszanak meg a botcsinálta tolmács ügyetlenkedései miatt (a magyar elvtársakénál sokkal jobb a humorérzékük!). Koltai újra a szokásos receptet alkalmazza: gonosz a rendszer, de boldog az ifjúság; szerelem, humor, foci, amúri partizánok...

A poszt-szocialista maffiózók alakja, akik a közbeszédben, de a médiában is napirenden vannak, a filmekben alig-alig tűnnek fel. Kivétel: Az *Európa Express* Zavarov (!) névre hallgató, a volt Szovjetunió közelebről meg nem nevezett vidékéről származó maffiavezére, aki egy egész vonatot ejt túsul (Horváth Csaba, 1998). A magyar rendezők tehát nem hánynak semmit az oroszok szemére. Sőt. Rokonszenveznek velük — nem az azóta elmaradt orosz turistákkal, s nem is a kiskatonákkal; hanem például a tisztekkel. A szimpatikus szovjet tisztek toposza nemcsak Koltai Róbert-nél jelenik meg. Lukáts Andor (*Három nővér*, 1991) orosz irodalmi alapok és nemes pátoz segítségével, allegorikusan, de egyben nosztalgiával ábrázolja a szovjet csapatok kivonulását. Amikor a cselekmény eléri 1990-et,

²²² Részletesebben is érdemes volna a színészválasztást elemezni. Sára Sándor *Vádjában* (1996) ugyanaz játssza a kegyetlen szovjet tisztet, aki Koltai Róbert filmjében (*Csocsó, avagy Éljen május elseje!* 2001) a jópofát.

a tűzvész drámáját (szovjet tűzoltócsapat csizmadobogása, sziréna vijjogása), és a lőréseken keresztül fényképezett szerelmi árnyjátékot (lassú, feszült zene), Lukács a párhuzamos montázs technikájával kapcsolja össze a két jelentés-síkot: a szovjet birodalom végvonaglója egyszerre félelmetes és csábítóan erotikus.

A Határ – bezártság

A magyar nosztalgia-film *per definitionem* csak a rendszervált(oz)ás után jöhetett létre. A Tímár Péter féle *Csinibaba* világa, könnyed humora, már-már nosztalgikus hangvétele dacára egy valamit nagyon világosan érzékel a nézővel: a történet egy zárt országban (ha nem is a zárt osztályon) játszódik. Helsinkibe kijutni eleve lehetetlen, a Ki mit tud? győzteseit előre kijelölték. Ilyen város talán nincs is (mindenestre nem sokat lehet tudni róla). De a képeslapon látható²²³ Niagara-vízesés is – mint az a film a vége felé kiderül – csak kitaláció, Kanada valószínűleg szintén nem létezik. Pedig mindenki arról álmodozik, hogy „lefalcolhat”. Ám az üzemi besúgó éberségét nehéz kijátszani, csírájában fojt(ana) el minden ilyen kísérletet. A levegőben MIG-ek gyakorlatoznak (a szovjetek jelen vannak, de láthatatlanok; pedig csak 4 évvel vagyunk '56 után), menekülésre semmi esély. A *Csinibaba* nem a szabadság filmje, hanem a *legvidámbb barakké*. A bezártságot – a rendszer zártságát – jeleníti meg az elvágyódás középpontba állított témája és kudarca, valamint a mindenütt jelenlévő tömbbizalmi²²⁴ „körzetének” zártsága („Nézz szét Apusom, a te kis birodalmadban!”). Nagytotál is jószerivel csak az elején van: amikor a sötét téglalapokkal ölelt udvart veszi a kamera, de azt is fix és enyhén ferde, alsó beállításban, hogy a horizontot véletlenül se lehessen látni.

Ezt a bezártság-allegóriát alkalmazza Buzás Mihály filmje, a *Kis utazás* is (2000), de sajátosan: NDK-s környezetbe helyezve. A Kádár-kor középső szakaszának hangulatát idézi a film, az úttörő *retro* műfajában, de nem is úttörőtábor ez, hanem láger. A bezártság teljes, de ez a zárt tér már nem Magyarország, hanem a Béketábor. Menekülni, átúszni a határon túlra (*Potyautasok*, Sőth Sándor, 1989) reménytelen s egyúttal szánalmas vállalkozás. Hasonló filmes eszközökkel dolgozott Mészáros Márta is: a moszk-

²²³ A *Szerelmemben* is kegyes hazugságként érkeztek Amerikából a képeslapok.

²²⁴ A birodalom legkisebb provinciájának leglelkesebb öre – a tömbbizalmi – minden gyarlóságával együtt is igazi pozitív hős volt.

vai magyar nagykövetség rácsát rángató Julcsi sem tud szabadulni. A *méneggazda* (Kovács András, 1978), az *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982) drámai végkifejletében halált hoz a határ.

Az *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula) és a *Szerencsés Dániel* (Mezei András nyomán Sándor Pál, 1983) című filmek ott érnek véget, ahol a határ húzódik, ahol a szabadság kezdődik (illetve kezdődne). A *Szerelmesfilmben* (Szabó István, 1970) is visszaretten a főhős attól, hogy szerelmével elhagyja az országot; de nemcsak Jancsit és Katát, hanem például a *Macskajáték* (Örkény nyomán Makk Károly, 1972) Szkalla-lányait is láthatatlan, de áthatolhatatlan határ választja el egymástól. Valahogy akkor sem lehet kimenni, amikor pár hétig – '56 novemberében-decemberében – szabad (*Szerelmesfilm*, *Szerencsés Dániel*, *Szamárköhögés*). Az *Elveszett illúziók*, a *Megáll az idő* és a *Szerencsés Dániel* ugyanúgy végződik: lassított felvétellel, kimerevített képpel. A határon túlra nem lát(ogat)hatunk el. Elfogy, megfagy a kép. A határ túloldalán: a vágyott, elérhetetlen „üveghegyentúl”. A közelmúlt-történeti *Előre!* (Erdélyi Dániel, 2001) ezt a határ-felfogást a '80-as évekre is érvényesnek tekinti: egy egész család választja – kényszerűen – a kivándorlást. A határátlépést nem látjuk, de tudjuk: nincs visszaút. A disszidálás aktusa megszakítja az életvilágok kontinuitását.

1990 után a nemzetiszínű sorompó elveszti a jelentőségét. Úgy szelik át a határt a *Balra a napban* (Fésős András, 2000), a *Mi szerelmünkben* (Pacskovszky József, 2000) vagy a *Szép napokban* (Mundruczó Kornél, 2002)²²⁵, mintha csak egy szomszéd megyébe indulnának. Ezzel persze csak a Monarchia korának határtalan (Közép-)Európája születik újra (Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom*; Szabó István: *Redl ezredes* stb.).

Egy filmszemle-díjas legjobb elsőfilm, Kocsis Ágnes *Friss levegő* című 2006-os alkotása már az EU-csatlakozás utáni határtalanság világa. Azt láthatjuk, hogy a határ oly mértékben *elveszíti* drámai, szimbolikus jelentőségét, hogy egy tréfás forgatókönyvi fordulattal fiatal hősnőjét a határról visszafordítja: a határ nyitva, de a lány nem tudja magát a külföldiekkel megértetni, így Róma helyett Budapesten köt ki. Ugyanakkor dél és észak-kelet felé nagyon is megőrzi jelentőségét a határ (ld.: *Chico*, Fekete Ibolya, 2001; *Passzport*, Gothár Péter, 2000). Most mások vannak bezárva.

²²⁵ A filmszemlén bemutatott változattal szemben a filmforgalmazásba került kópiából a határon túli záró képsor hiányzik.

A Nyugat

A határon hosszú ideig nemcsak kifelé, de befelé is nehéz volt átjutni. Pedig a *Nyugat* már nemigen számított politikai ellenfélnek az általunk vizsgált – a hatvanas évek elejétől máig tartó – időszakban. Negyven évvel ezelőtt az *Ismeri a Szandi-mandit?* (Gyarmathy Livia) még kódolta, magyarította az angol címet („Sunday–Monday”), a *Dealer* már büszkén vállalja angol-szász-nyugatis címet (így a film nemzetközi forgalmazása is könnyebb). Erről a filmről írta Kubyszin Viktor: „A város képeiből, fiktív, csak a filmvásznon megjelenő architektúrájából egy idegen, de egyetemesként is (el) ismerhető világ is összeállhat: egy teremtetten város, a Budapestből lepárolt urban-esszencia...”²²⁶

A 2001-es *Előre!*, Erdélyi Dániel filmje a nyolcvanas évek közepén játszódik; főhősei a páneurópai piknik előtt alig néhány évvel hagyják el, kényszerűen az országot: ők az „utolsó disszidensek”.²²⁷

Azok a magyarok, akik átjutottak a határon, külföldre turistaként látogatnak el, vagy disszidensként menekülnek. A szabadság csábító, de a vasfüggönyön túli világ árnyoldalai nosztalgiát, honvágyat szülnek. Akikkel találkozunk: vagy maguk is idegenbe szakadt hazánkfiai, vagy idegen nyelven beszélő, idegen kultúrájú, néha félelmetes emberek. A magyar filmekben még Amerikát is jórészt magyarok népesítik be, az angol anyanyelvű szereplőknek csak epizódszerep jut. A messzi távolban ugyanakkor az idegen fogalma is átértékelődik, az ismeretlen lengyel hajléktalan kedves ismerősként szerepel (*Tiszta Amerika*, Gothár Péter, 1987; *Getno*, Salamon András, 2003).

Ha a külföldi nem is, de a külföld mint ország, mint kultúra hangsúlyos szerepet kap a kólától a beat-zenéig. Ha nem is a kultúra részeként, de „idegenszerű fogyasztási termék” a kábítószer is: ezt nemrégiben a *Dealer* (Fliegauf Benedek) „tematizálta” is: az angol cím, a drogos import-főpap, a szer okozta otthontalanság [Unbehagen], hideg színek, sötétlő horizont, *no man's land*. A külföld képe máskülönben az ismert nagyvárosok képe, a metropoliszok forgataga, szünni nem akaró nyüzsgése: Párizs, New York. Valóságos hangyaboly, mint mikor Bálint András szénéz a Gare de l'Est-nél a *Szerelmesfilm*ben, vagy 30 évvel később a félárva béranya, mikor hu-

²²⁶ Kubyszin Viktor: „Virtuálváros”. In *Filmvilág*, 2005/3, 9–11. o. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4836

²²⁷ Már a rendszerváltás után (tehát nem volt „disszidensként”) egy magyar karmester (*Stracciatella*, Kern András, 1996) több év után külföldről tér haza és nem igazán találja a helyét.

nyorogva felnéz a torontói felhőkarcolók tetejére (*Mélyen őrzött titkok*, Böszörményi Zsuzsa, 2004). A külföldi nagyvárosok olyan részeit látjuk, hogy a néző – előzetes tudást mozgósítva – beazonosíthassa a helyszínt. A keleti part felhőkarcolói az égig érnek, a párizsi kávéházak teraszai hangulatosak. A nyugat szép és izgalmas, ugyanakkor „tipikus”.²²⁸

Már a hatvanas évek folyamán eltűnnek a gonosz imp'ralisták (à la *Sellő a pecsétgyűrűn*, Mihályfi Imre, 1967). A sajtó-diskurzustól talán ebben is eltér a film. A szocialista propaganda-filmnek Magyarországon nincs különösebb hagyománya. A film a nyitásban „élen jár”: bár a hatvanas években kevés a külföldi, de történelmi filmekben ekkor is jelen vannak és a hetvenes évektől már egyre sűrűbben tűnnek fel. De nemcsak a külföldiek, hanem a – főleg – nyugati áruk, zenék, divatirányzatok, sőt: eszmék, ideológiák is ('68). A beat-rock filmek sora a nyugati ifjúsági szubkultúrát terjesztette. A belső idegenek is lehetnek volna a nyugati kultúr-mocskokban fürdő hippik, az idegen befolyás alatt álló rockerek és metálosok; de nem. Noha a magyar filmipar bővelkedett efféle termékekben, ebben a zenészek nem külföld-majmoló idegenként, hanem rokonszenves különként jelennek meg. Egyes emblemikus fogyasztói javak pedig a fejlett, szabad, de főleg kellemes Nyugatot jelentették meg a filmvásznon, mintegy az elvágyódás metaforáivá átlényegülve: a kóla (*Megáll az idő*), a cigaretta (Chesterfield a *Csinibabában*). Szatírákban persze ez is visszájára fordulhat, ilyen a *Megint tanú* (Bacsó Péter, 1994), már a rendszerváltás után: a Pepsi itt már csak szponzor, a golf pedig a nyugat-majmoló gátlástalan úgazdag karrierlovagok sportja.

Ambivalens identitás: hazai kisebbségek, álkülföldiek, külföldi és határontúli magyarok

A belső idegenek identitása *ambivalens*: közénk tartoznak, de mégis idegenek.²²⁹ Ennek a csoportnak a romák és a zsidók mellett tagjai néha más

²²⁸ Ezzel szemben Budapest jobbára lecsúszott provinciális porfészek, és csak az utóbbi időben jelenik meg itt-ott, jobbára a közönségfilmekben, mint igazi, csillogó nagyváros. Erről ld.: Erőss Gábor: Füst, tündérek, hámló vakolat. Budapest a magyar játékfilmekben. *BUKSZ*, 2005. tél. 336–342.

²²⁹ Valami hasonlóról beszél Zygmunt Bauman, midőn a posztmodern identitás-fogalom, pontosabban *identifikáció*-fogalom körülírására tesz kísérletet: „ha öröklött vagy szerzett identitások helyett 'identifikációról' beszélünk, azaz egy olyan végeérhetetlen, mindig tökéletlen, befejezetlen és nyitott tevékenységről, amelyben mindannyian aktív cselekvők vagyunk, legalább annyira kényszerűségből, mint amennyire szabad választásunkból.” In: Zygmunt Bauman: *Identitás és globalizáció. Lettre*,

kisebbségek is: a *Jadviga párnájában* (Deák Krisztina, 2000) az igencsak ellenszenvesnek ábrázolt – szakadár békési szlovák pap, akit persze a „jó hazafi” szlovák nemzetiségű magyarok többsége nem támogat. Gárdos Péter allegorikus alkotásáig, a *Porcelánbabáig* (2005) kellett várni, míg művészi-leg méltó emléket állított a magyar film a svábok kitelepítésének. Összességében elmondható, hogy úgy a hazai kisebbségek (svábok, horvátok stb.), mint a határon túli magyarok jobbára kiszorulnak a magyar képmezőből.

A művészeket tehát az ambivalens identitás izgatja, foglalkoztatja, de leginkább: a magyar zsidó, a magyar cigány, az amerikai magyar²³⁰ (utóbbi a rendszerváltás után néha-néha mint hazatelepülő-jelölt is megjelenik). Ők részei a csoportnak, de mégis „mások”. A reprezentációk szempontjából ambivalens státusú *tótok*, *zsidók*, *cigányok* ábrázolása éppen itt válik el legmarkánsabban a többi „idegenétől”. Őket nem kívülről szemléljük, hanem gyakran éppen az ő nézőpontjukból látjuk a világot (a háborút, az őket sújtó előítéleteket stb.) Nem idegenek, de néha annak tekintik őket a film univerzumán belül (más szereplők). S ha nem is az ő szemszögükből figyeljük az eseményeket, ha nem is azonosul teljesen velük a kamera, de szinte mindig rokonszenvesnek láttatja őket. Sőt: van, amikor sorsuk nem-hogy idegen sors volna, de a magyar sors allegóriája (például Szabó István filmjeiben: *Apa*, 1966, *Tűzoltó utca* 25, 1973 stb.). A *Circus Maximus*-ban (Radványi Géza, 1980) kiderül az ellenszenves szereplőről, hogy „álzsidó”, s a rokonszenves hős az „igazi” zsidó. A befogadás-kirekesztés két szélső pólusa által kifeszített tolerancia-térnek tehát a befogadó oldalán áll a magyar film.

Az ambivalens identitás másik filmi alapsémája, amikor *magyar színész külföldit játszik*. Ez sajátosan filmes jelenség, a film „műfaji” jellegzetességeiből fakad, és a színészek szerepével függ össze: gyakori ugyanis az ismert színészeket „maszkírozzák el” (hogy ne ismerjen rájuk a néző), vagy egy magyar színész játszik külföldit magyarul, illetve rossz akcentussal idegen nyelven (lásd pl.: a Sára Sándor *Vád* című filmjében), esetleg szinkronizálva, de ez utóbbi nagyon ritka. Bujtor István *Pogány Madonnájában* az angol urat például Benedek Miklós játssza – így szólnak hozzá: „bűgyet oké”. A közönségfilmekre egyébként is jellemző a külföldiek illetén szerepeltetése

42 (2001. ősz), <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre42/bauman.htm>. Bár a magyar filmekben ábrázolt ambivalens identitás jobbára „modern”, statikus identitások elegye (s nem valamiféle eleve bizonytalan azonosságtudat).

²³⁰ Az amerikai magyar angol verziója (hamincas évek): az *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985) angliai magyar filmcézárja.

(példa erre a 2005-ös *Csak szex és más semmi*, Goda Krisztina filmje, ahol a török: magyar).

A *határon túl élő magyaroknak* kevesebb hely jut a nemzeti filmpanteonban, mint a politikai diskurzusban, és jóval kevesebb, mint a hazánkba látogató külföldieknek. A magyar mozi mintha állami-területi alapon fogná fel a nemzetet; a határon túli magyaroknak pedig kevés alkalmuk nyílik a filmkészítésre szülőföldjükön.

Kárpát-medence. A Vagabond (Szomjas György, 2002) vándorai magyarok, határon túli magyarok Magyarországon. Vannak játékfilmek, melyek a szülőföldjükön mutatják a határon túli magyarok életét, főleg Erdélyben, de meglepően kevés (pl.: Maár Gyula: *Ennyiből ennyi [Erdély 1990]*, 2001). Mintha ez a téma a dokumentumfilmekre (és a politikusokra) maradna. Természetesen itt is van számos kivétel, ilyen az Erdélyben, erdélyi rendező által forgatott *Kínai védelem* (Tompá Gábor, 1999) és ilyen lehetne a jelentős visszhangot kiváltott és Filmszemle-fődíjat elnyert *Passzport* (Gothár Péter, 2001-ben készült, filmforgalmazásba soha nem került), bár ennek főszereplője lehetne ugyan kárpátaljai magyar, de nem az: a film dramaturgiájának egyik mozgatója, hogy beregszászi létére még magyarul sem tud. Magyarországra érkezve arról ábrándozik, hogy majd tanfolyamra jár, megtanul magyarul, de a falusi boltban is nehezen érteti meg magát a boltossal.

A Délvidék viszont megjelenik a maga soknemzetiségű valóságával a vajdasági magyar rendező, Tolnai Szabolcs filmjében, de messze a tündérkert-fantáziáktól: „a Vajdaság a maga sajátos multikulturalitásával: magyar, szerb, zsidó kultúra és nyelv keveredik a közösségben, családban, egyénben [...] A nemzetiségi alapon zajló tisztogatások apokalipszisét sem hagyja le vásznáról a szerző: a Föveny órában a történet középpontjába állítja mind a zsidó apa folyamatos kiközösítését, megaláztatását és a vele szembeni brutális agressziót a negyvenes évek – a megszállt Vajdasággal megnövelt – Magyarországon, mind a szerb-magyar-zsidó-crnagorác család örökséget magában hordozó fiú etnikai identitását firtató támadásokat a hetvenes évek Jugoszláviájában.”²³¹ Szintén délvidéki főhős, az „ambivalens identitás” másik példaként Milán, az *Isteni műszak* (2012, Bodzsár Márk) fekete komédiájának vajdasági – félig magyar, félig szerb – hőse.

Az Erdélyben forgatott filmekben pedig csak háttértudásunk, erdélyi kalandozásaink, vagy a vége-főcím alapján ismerjük rá (esetleg) a helyszínre (pl.: a Gyilkos-tóra Kamondi Zoltán *Az alkimista és a szűzben*, 1999).

²³¹ Stóhr Lóránt: Széthulló kisvilágok sodrában, 4. o.

A *székelyek* nem részesei a magyar filmnemzetnek. Mint ahogyan a hazai kisebbségek sem: a magyar filmesek politikai nemzetben gondolkodnak...

A külföldi – *idegenbe szakadt – magyarok* filmi megjelenítésének komoly hagyománya van, a *Falaktól* (Kovács András, 1968) a *Getnőig* (Salamon András, 2004). Az idegenbe szakadt hazánkfia (vagy leánya) általában kudarcot vall. A *Szerelmesfilm* (Szabó István, 1970) hősnőjének például van ugyan munkája (egy isten háta mögötti francia városkában), de nem lehet gyereke. Herskó János szerint a magyar filmekre jellemző „itt élned, halnod kell” hozzáállás hamis. Ezt a *Getno* című film kapcsán fejt ki, amely nagy vihart kavart az amerikai magyarság körében:

„...minden magyar, aki az elmúlt hatvan évben kiment, nagyon jól megtalálja a helyét. Vagyis éppen az ellenkezője igaz annak, amitől tartanak ezek a filmek. A magyarok valahogy mindig kibulizzák a dolgot...”²³²

Itt persze most nem az az érdekes, hogy ez igaz-e, hanem, hogy a filmek valóban gyakran *kudarctörténetként* ábrázolják a kivándorlást. Ebben a nem rég kibontakozott polémiaiban nem várt hőfokra hevültek az indulatok – erről a Népszabadság például így írt:

„Megalázottnak érzi magát az amerikai magyar közösség Salamon András *Getno* – Nincs új világ című filmje kapcsán. A tengerentúli magyar populáció [sic!] úgy érzi, a film sértő Amerika-képe leegyszerűsítő és bántó, és gúnyt űz a tengerentúl élő magyarokból. [...] az újvilágbeli felháborodás hullámai olyan magasra csaptak, hogy akár a kinti premiert is megghiúsíthatják. ...A Los Angelesben minden évben megrendezett, és az ideai filmtermést bemutató Amerikai Magyar Filmhét programjáról levesszik a *Getnőt* – hiszen, ha a közönség tagjai nem is, a szervezők elsősorban a kinti magyarok közül kerülnek ki.”²³³

Érdekes, hogy mintha a rendszerváltás óta a nyugati magyarok már mind amerikaiak volnának. Kovács, Szabó, Kézdi-Kovács franciás magyarjai mintha eltűntek volna (vagyis inkább e rendezők nem aktívak már, Szabó kivételével). Ellenpéldák persze akadnak: a *Balra a nap...* (Fésős András, 2000), a *Simon mágus*. De talán Nyugat-Európa sincs már „elég messze” ahhoz, hogy drámai módon válasszon el, szimbolikus falakat építsen magyar s magyar közé. Az USA vagy Kanada, az még igen. (Ezt a témát bővebben kifejtem „A Nyugat” c. fejezetben.)

²³² Fölösleges bátorság. Beszélgetés Herskó Jánossal (készítette: Muhi Klára). *Filmvilág*, 2004/4. 9–11, itt: 11.

²³³ A kinti magyarok háborognak. A *Getno* botrányt kavart az USA-ban. *www.magyar.film.hu*, 2004. március 18.

Zsidók

Az *ambivalens identitás* elsősorban a magyar filmekben felbukkanó zsidó sorsok és roma szereplők kapcsán merül fel. A filmi eszköztár itt is hatalmas. A szavak birodalmában, a dialógusokkal a legapróbb, csak vájt fülűeknek szóló zsidó attribútumok jelzésétől, a *Szerelem* (Makk Károly, 1970) öregasszonyának akcentusától a szókimondó poénokig. A képek jelentésgazdagsága, ha lehet, még nagyobb: Surányi András *Filmjében* csak egy diszkrétén, a háttérben elhelyezett menóra; másutt, más korban sárga csillag. De nemcsak a kellékek, díszletek, a jelenetek is sokfélék. A színészek személye, játéka pedig természetesen meghatározza e kettős identitású szereplők filmi megjelenítését: Garas Dezső, például, az örök zsidó a *Miss Arizonától* (Sándor Pál, 1987) a *Skorpió megeszi az ikreket reggelire* c. filmig (Gárdos Péter, 1992). Utóbbiban, mint általában a budapesti, aszsimilált zsidó közegben játszódó filmekben pár apró részlet jelzi csupán, hogy zsidó származású családot látunk („mesüge”, mondja Töröcsik Mari). A zsidók filmbeli ábrázolásáról már született egy tanulmánykötet.²³⁴ Ezért és mert e tanulmánynak nem a kettős identitású(nak ábrázolt), hanem az egyértelműen külföldi szereplők a főtémája, a zsidók filmi megjelenítésével foglalkozó alfejezetet itt néhány megjegyzésre korlátozzuk.

A zsidó(nak látszó szereplő)knek a történelmi filmekben játszott ki-tüntetett szerepéről már volt szó. A legfontosabb ezzel kapcsolatosan az *irányukban tanúsított befogadó attitűd*. A zsidóság filmes ábrázolása egészen Szabó kései és nemzetközi koprodukcióban készült filmjéig, a *Napfény ízéig* (Szabó István, 1998) gyakorlatilag konfliktusmentesnek mutatja magyarok és zsidók együttélését. A holokausztért²³⁵ (csakúgy, mint pl.

²³⁴ vö.: Surányi Vera (szerk.): *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Magyar Zsidó Kulturális Egyesület – Szombat: Budapest, 2001. A dokumentumfilmek közül csak egy példa: Groó Diana: *Córesz* (2001), Sandra Kogut: *Magyar útlelél* (2001). A '90-es évtizedben: Jancsó: *A kövek üzenete*. Erről lásd pl.: K. Horváth Zsolt: Az emlékezés nulla fokán. A képi jelentéstulajdonítás etikai /történeti többlete Jancsó Miklós 'zsidó témájú' dokumentumfilmjeiben. *Metropolis*, 2001/3. 50–60. Tavaly jelent meg egy másik nagyszabású tanulmány a témában, mely átfogóan foglalkozik a vészorszak reprezentációival, de külön fejezetet szentel a művészetek, filmek Holokauszt-ábrázolásának: Szécsényi, András (2017): Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban: A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei. In: *Tanulmányok a holokausztról*. Múlt és Jövő, Budapest, pp. 291–329.

²³⁵ Ld. még: Szepessy Péter: *Az 1944-es német katonai megszállás és következményeinek megjelenítése az iskolai történelemkönyvekben, a publicisztikában és a nagyjátékfilmekben*. Szociológiai tanulmány, 2001. (kézirat)

Franciaországban) jellemzően a németeket, esetleg egy jól körülhatárolható erőszakszervezetet (csendőrök) téve felelőssé. A csendőrök olyannyira metonimikus alakjai a Holokausztnak – és a mindenkori gyilkos, elnyomó hatalomnak, hogy „a rendíthetetlen, vakfegyelem képviselőinek számítót (többek közt a Holokauszt során a zsidók gyors deportálását lebonyolító) szándékos anakronizmusként szerepeltetett csendőrök kakastollas kalapot visel[ve]”²³⁶ feltűnnek a 19. században játszódó Jancsó rendezte *Szegénylegényekben*.

A magyar filmben tehát a zsidó-magyar sors szervesen összefonódik, közös Sors. A zsidó szereplő alakja metonimikus értelemben a magyarságról szól, sorsa pedig a magyar sors allegóriája. A *Circus Maximus*-ban látott vándorkaraván (Radványi Géza, 1980), a *Rózsa énekében* a történelem fölött „lebegő”, minden üldözöttet befogadó villa (Szilágyi Andor, 2002) szintén ilyen allegorikus, befogadó közösséget teremt. A *Szépek és bolondok* (Szász Péter, 1976) főhőse egy gyermeket oltalmazva önként vállalja a deportálást (ezt tetovált alkarú túlélőként meséli el később).

Az összefonódó sorsra példa az *Én kis nővérem* (Sipos András, 1996)²³⁷, Szabó István legtöbb filmje (mint említettük, minden, ami a *Napfény íze* előtt készült), pl. a *Tűzoltó utca 25.*, ahol a mindenkori üldözöttek – kommunisták, arisztokraták és zsidók – „csereszabatosak”: jelképes magyar alakok. Ilyen Simó Sándor önéletrajzi ihletésű filmje, az *Apám néhány bol-*

²³⁶ Lásd: Stöhr, Lóránt (2019): Die Männer in der Todesschanze / Szegénylegények.

²³⁷ E film kétféle értelemben is „tipikus”: tipikus az ábrázolásmód (a gyerek szem, a személyes ihletettség), a forgatókönyv (a közös sors toposza), és tipikus a film hitelességét ért bírálat is: „Az apát munkaszolgálatra vitték, az anya egy öntödében – valószínűleg hadiüzemben – bujkál és dolgozik, a széptevő nyilas főnök jóindulatára hagyatkozva. Úgy gondolja, hogy a gyerekek nagyobb biztonságban lesznek vidéken [...], Pétert egy csodálatos testvérpár, egykori apáca és kisbirtokos öccse bújtatja, és némi viszontagság után hozzájuk keveredik a nővér Melinda is. A falusi idill mögé nehéz odaképzelnünk a megszállt, kivézet országot, itt nem éheznek, s mintha folyton csak nyár lenne. A nyilasokat egy szál körzetvezető képviseli [...]. A németek ketten vannak, segítenek fát és disznót vágni; egyikük szelíd, szőke diák, a felnőtt világ eszement törvényeinek ellenében Rómeó és Júliát játszik a zsidó nővérkével, majd örökre eltűnik vele a végét járó háború forgatagában. [...] Ha együtt nézzük a dokumentum- és a játékfilmet [a szerző Sipos 1993-as dokumentumfilmjére, az *Igazakra* utal], beszédesen mutatkozik meg valóság és hitelesség eltérő szerepe a két filmtípusban. Ami az egyikben erény, a másikban gyengeség. A dokumentumfilm kikezdetetlen hitelességgel érvel amellett, hogy nem csak német csatlósok, denunciánsok és közönyösök éltek abban az országban, amely sok százezer zsidó polgárát veszítette-veszejtette el a vészkorszakban; a fikciós történet viszont, legyen bár még oly igaz, általános érvényűvé emel egy csodás menekülést.” Bori Erzsébet: Az én kis nővérem. A túlélésről. *Filmvilág*, 1997/11. 50–51.

dog éve (1977): főhőse, „egy egyszerű zsidó vegyészmérnök”, hétköznapi ember. A Koltai Róbert rendezte *Sose halunk meg* főhőse (ezt nem rágják a néző szájába, de egyértelműen utalnak rá), szintén zsidó – s szintén jelképes figura. Örögi németeket látunk a mozivásznon, kegyetlen csendőröket, de jólelkű szomszédokat; ez is a közös sors (Kovács András: *Hideg napok*, 1966; Simó Sándor: *Isten veletek barátaim*, 1987; Herskó János: *Párbeszéd*, 1963). Zsidó-magyar barátságokat, szerelmeket is látunk (Máriássy Félix: *Budapesti tavasz*, 1955; Simó Sándor: *Franciska vasárnapjai*, 1996), közös menekülést (Bacsó Péter: *Hamvadó cigarettavég*, 2001), közös gyászt (Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*: Kol nidré). Mindezt persze részben a Kádár-korszak, e filmek keletkezésének kontextusa is magyarázza; igaz, mint láthattuk, e hagyomány, meggyengülve bár, de a rendszerváltás után is folytatódik.

A zsidó szereplők nemcsak a háború alatt ártatlan áldozatok, hanem a különböző történelmi sorsfordulókban is *rokonszenves egyszerű kisemberek*, mint a *Glamour* (Gödrös Frigyes, 2000) hősei: „magyar érzelmű” asszimilált zsidók.²³⁸ Máskor: forradalmárok, így '56-ban is (Sándor Pál: *Szerencsés Dániel*, 1983; Gárdos Péter: *Szamárköhögés*, 1986; Szabó István, *A napfény íze*). Az áldozat-szerep persze akkor vált ki még ennél is nagyobb együttérzést, rokonszenvet, amikor az áldozat – akiből végül lehet túlélő is –, az üldözött kisgyermek, mint a *Budapesti tavaszban*, az *Ötödik pecsétben* (Fábri Zoltán, 1976), az *én kis nővéremben*. A legmegrázóbb talán a méltatlanul elfeledett Szántó Erika-film, az *Elysium* (1986), mely egyszerű, visszafogott eszközökkel követi a gyerekfőszereplőt Budapesttől a gázkamrák bejáratáig. Nem egyszerűen gyerekeket látunk, hanem gyakran az ő nézőpontjukból látjuk az eseményeket, a világot, ez is erős érzelmi – és „identitásbeli”! – azonosulást vált ki a nézőből kétféleképpen: vagy zsidó gyerekként szenved el „a néző” az üldöztetést (Jeles András: *Senkiföldje*,

²³⁸ A *Glamour*-ról, miként a *Napfény ízer*-ről is (ld.: Erőss Gábor: A magyar film emancipációja. 2000 – *Irodalmi és társadalmi havilap*, i. m.) élénk vita bontakozott ki a nyilvánosságban, melynek tárgya és téje – az elmúlt években készült, a magyar zsidóság 20. századi történelmét felidéz filmekhez hasonlóan – az volt, hiteles-e, illetve kell-e, hogy hiteles legyen egyáltalán egy adott játékfilm, avagy általában a magyar mozi zsidó-ábrázolása, történelem-képe (Kovács Éva: A hinta szédüllete. A *Glamour* és közhelyei. *Magyar Narancs*, 2000. november 30., továbbá: Bikácsy Gergely: A *Glamour*-ról. *Magyar Narancs*, 2000. december 21. és Bereczki Csaba: A gyűlölet szédüllete. Tények A hinta szédüllete című íráshoz. *Magyar Narancs*, 2000. december 21.)

Cigányok

1993)²³⁹, vagy (nevelő)szüleitől fosztják meg, mint az örökbefogadott kisfiút a *Jób lázadásában* (Kabay Barna, Gyöngyössi Imre, 1983).

Ugyanakkor létezik egy párhuzamos ábrázolási kánon, eszerint a zsidó szintén pozitív szereplő, de egyúttal titokzatos idegen. A vallási rítusok, imák, egy szép, *titokzatos, vagyis idegen világ* jelei, ezeket a *Jób lázadásában* az örökbefogadott kisfiú az ablakon át kívülről figyeli. A XIX. század végét ábrázoló, a tisztaeszleli vérvád témáját feldolgozó filmek szintén hangsúlyozzák e másságot (Elek Judit: *Tutajosok*, 1989; Erdély Miklós: *Verzió*, 1981 – idegen kinézetű, idegen hanglejtésű ortodox zsidók.). „A rendszer” gonosz velük, nem „a magyarok”. A közös sors és a titokzatos idegen toposza egyébként nem zárják ki egymást: míg a XIX. századi történetekben még ez utóbbi a gyakoribb, a XX. századiakban a Holokauszt dacára már a közös sors. Csak néhány filmben válnak a zsidókat üldöző magyarok a történet központi szereplőivé, ilyen Török Ferenc 2016-ban forgatott *1945* című filmje, melyben az összes zsidó „kalapos, szakállas, mind ugyanolyan” (ezt mondja is az állomásfőnök), továbbá szótlan, mogorva, gazdag, rejtélyes, úrhatnám, közönyös, áldozati gögbe belemerevedett túlélő. Török 2016-os filmje, bár intenciójával ez nyilvánvalóan ellentétes, nem csak a progromra kész magyarokat, de a túl-sztereotipizált zsidókat is rossz fényben tünteti fel.

A befogadottakból a munkaszolgálatban válnak kirekesztettek, áldozatok: ilyen a Királyhegyi Pál önéletírásából készült *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985), vagy a már sokat emlegetett *Napfény íze*, a munkaszolgálatos apa kegyetlen meggyilkolása²⁴⁰. Van egy hely Budapesten, a „magyar Auschwitz”, a pesti rakpart, ahol a Dunába lőtték a gettóból odahajtott embereket; ez a helyszín a filmvászonon is vissza-visszatér, mintegy megkérdőjelezve, hogy érvényes-e (még) a közös sors toposza (*Budapesti tavasz, Álmodozások kora, Apa, Szerelmesfilm*; Elek Judit: *Ébredés*, 1994). Talán ezt idézi A *Hideg napok*, (Kovács András, 1966.) vérengzése is Újvidéken, a Dunánál, ahol szerbek és zsidók az áldozatok.

²³⁹ Fontos, átfogó filozófiai-esztétikai esszét írt Schein Gábor (Holokauszt: Képirás. Jeles András: Senkiföldje, *Metropolis*, 2004/4)

²⁴⁰ Olyan film is készült (Bacsó Péter: *Hamvadó cigarettavég*), melyben a munkaszolgálat „gyerekjáték”, egy népszerű magyar díva (alias Karády Katalin) minden további nélkül hazaviheti Zsütit/Sütit (alias G. Dénes Györgyöt), kedvenc dalszerzőjét a munkatáborból.

A romák filmi ábrázolását itt most szintén nem tudjuk átfogóan elemezni, ezzel kapcsolatosan is csak néhány megjegyzés illetve általános megállapítás megtételére szorítkozunk.²⁴¹ Három, a 60-as, 70-es évek óta klaszszikussá érett filmet szokás e témában emlegetni (Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1967; Gyarmathy Livia: *Koportos*, 1979; Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978). Mindhármuknál úgy jelennek meg a romák, mint rokonszenves, de végtelen nyomorban és kizsákmányolásban élő, *cinéma vérité*-hősök.

Jean-Pierre Jeancolas (a magyar film kiváló és elfogulatlan ismerője²⁴²) a színészhíányt a magyar film egyik legfontosabb jellegzetességeként említi. Roma színészek alig-alig vannak. Badar Sándor játssza gyakran a cigány-szerepet. Külön érdemes megemlíteni Gyöngyössi Bence színészválasztását, aki a *Romani Kris – Cigánytörvény* főszerepét (1998), az egyik „félidegen” szerepét (a mesebeli öreg romáét) egy másik „félidegennel” a magyar filmekben gyakran feltűnő – szerb származású – Dzsoko Roszics-csal játszatta el. Szász János *Woyzeck*-ben (1994) is csak epizódszereplők az „igazi” romák. E két filmben önként vállalt száműzetésben, a falu (város) szélén élnek a romák, a (társadalmi és film-) térben elkülönülve, idegen helyen. Később még lesz szó a magyar film „europaizálódásáról”, valamint a mesék, a csodák világának filmes divatjáról. Mind az „európai”, mind a „meseszerű” magyar filmekben főszereplők a cigányok. Erre példa a *Romani Kris*:

„A Cigánytörvényről igazán csak a legjobbakat mondhatom: szép, humanus, kulturált és politikailag korrekt film. Nemes szándéka érdekében a legnemesebb művészi hagyományokból merítkezik, a Lear királytól a népmesén át a magyar és külhoni cigány film legértékesebb darabjaiig. [De] az a gyanúm, hogy ebben a filmben a választott kisebbség nem ismer majd magára, sem a többség órá. A Romani Kris ideális nézője sosem lakott Szabolcsban, sem a Józsefvárosban [...] A Romani Kris ideális nézője az a nemzetközi zsűritag, aki éppúgy filmvászonról ismeri a romákat, mint mi.”²⁴³

²⁴¹ A témáról lásd többek között: Bori Erzsébet: Cigányutak. *Filmvilág*, 2005/6. 4–6.; Örkény Antal: Cigány film vagy roma film? Dallastól a Nyőckerig. *Filmvilág*, 2005/6. 7–9. Előbbi a főként dokumentumfilmekre összpontosít és több évtizedes áttekintést nyújt, utóbbi az elmúlt pár év roma-témájú játékfilmjeit elemzi. (A filmvilag.hu honlapon is olvashatóak.)

²⁴² Jeancolas, Jean-Pierre: *L'oeil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963–2000*. Magyar Filmúnió: Budapest, 2001.

²⁴³ Bori Erzsébet: Vászoncigányok. *Filmvilág*, 1998/10. 53.

Előfordul, de nem jellemző a szegénység etnikai ábrázolása, a szegénység és a cigányok ábrázolásának összekapcsolása. Ez azzal magyarázható, hogy a magyar filmesek – dokumentumfilmekből megismert – szociális érzékenysége egyébként sem igen terjed ki a játékfilmekre. Amikor mégis „valóságábrázolásba” kezd egy rendező(nő), akkor abból, a nagy óvatoskodás következtében olyan figurák születnek, mint például a *Mélyen őrzött titkok* (Böszörményi Zsuzsa, 2004) intézetben felnőtt hősnője, akiről menet közben, mintegy mellesleg derül ki, hogy apja cigány volt, „valami Kálmán” – mondja neki az anyja.

Mostanában megsokasodtak a „józsefvárosi” filmek. Színvonalukra és szemléletükre jellemző a következő párbeszédfoszlány, amely a *Rap, revü, Rómeó*-ban (Oláh J. Gábor, 2004) hangzik el: „ezt azért csinálja, mert cigányok vagyunk”. A *Szőke kóla* (Barnóczy Ákos, 2005) kapcsán írta Mátyás Győző:

„[...] Barnóczy ugyanis rendezett egy gettófilmet, mert ugye, az, jópofa dolog, a nyócker világa maga a kaland, csak hogy az ábrázolás során a rendező kínos ügytelenséggel vigyázott arra, hogy csak nehogy vétsen a korrektség vélelmezett szabályai ellen [...]. Hiteles figurák nem, csak papírmásé alakok kerekedhettek ki. [...] A Szőke Kóla nem hús-vér emberek valódi életét mutatja fel az ő valóságos közegükben, hanem valamiféle cigányfolklórt, colour locale-t [sic!]. És ezért lesz hamis, mesterkélt az egész film. Az nagyon derék dolog, hogy Barnóczy Ákos a cigánysághoz tapadó meglehetősen sztereotip pozitív előítéleteket és legendákat használja és nagyítja fel filmjében, minek kapcsán rokonszenves, jópofa, de élettelen figurákat teremt [...]. Ahogyan a közeg nem ismerő ember elképzei a kicsit svihák, nagy dumás, de arany szívű cigányembert.”²⁴⁴

A *Tündérdomb* (Szőke András, 2001), a *Kísértések* (Kamondi Zoltán, 2002) cigányai igazi mesebeli lények. A magyar-cigány közegbe áthelyezett *Woyzeck* (Szász János, 1994) romái is. Táncolnak ők, bár korántsem oly gondfeledten, mint Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációiban (*Egy magyar nábob*, 1979). Sára Sándor filmjeiben viszont a dokumentarista hagyomány normáinak megfelelően filmezett „autentikus” cigányok láthatók (*Feldobott kő*, 1967): a barbár önkénynek ellenálló, a diktatúra által végül megtört csoport. Több évtizeddel később ugyanez a toposz jelenik meg a *Dallas Pashamende* c. filmében (Pejő Róbert, 2004), ahol – valahol kelet-európában, „Magyarország-Romániában” – a romák egy szeméttelenen élnek, és a külvilágtól semmi jót nem remélnek. Máshol a romák a se-nem-ma-se-

²⁴⁴ Mátyás Győző: Szőke Kóla. *Kritika*, 2006. február. 37–38.

nem-tegnap időtlenségébe kimenekített rokonszenves hősök (Szederkényi Júlia: *Paramicha vagy Glonci az emlékező*, 1993). Másszor jó kedélyű csodabogarak: (KVB: *Országalma*, Buzás Mihály: *A kis utazás*, 2000; Szőke András: *Tündérdomb*). A *Dallas Pashamende*-ben vagy a *Tündérdomb*-ban a mágikus cigányfalu az egyetemessé tágitott magyar világ elvonttá csúszított, vagy éppen kedélyesen otthonos metaforájává vált. A *Kísértések* cigánylány-főhőse is *tündér*. De erről már inkább a következő fejezetben ejtünk szót, hiszen a roma mint mesebeli „csodálatos idegen” nincsen egyedül: zsidók, oroszok s távoli tájak ismeretlen népeihez hasonló szerepet játszik a rendszerváltás utáni magyar szerzői filmben.

Több próbálkozás mellett a legtudatosabb összekapcsolása a zsidó és a roma-tematikának Szabó Ildikó *Chacho Rom* c. filmje (2002). Ez is történelmi film, ez is nagy ívű allegória, ez is a *befogadó nemzet* filmje. A téma is ez: egy főúr kísérlete a vándorcigányok letelepítésére; magyar-cigány szerelem stb. Ez sem előzmények nélküli, persze, gondoljunk csak a *Narcisz és Pszichére* (Bódy Gábor, 1980): a szerelem a befogadás záloga (ebből a szempontból igazán izgalmas a Weöres-Bódy-féle „francúz-kór”, mely mégis távol tartja egymástól a szerelmeseket). Szabó Ildikó filmjében a két meseszál, a két üldözött, idegennek kikiáltott magyar – zsidó és roma – egy haláltáborban találkozik.

Titok és másság: a csodálatos idegen

Oroszok és romák egyaránt gyakran játsszák a titokzatos idegen szerepét. De még náluk is gyakrabban tűnnek fel különböző keletiek. A titokzatos idegen filmes figurája felbomlasztja a (sajtóból is jól ismert) politikai kategóriákat: a szovjetek is gyakran így jelennek meg (Tóth Tamás filmjeitől Enyedi Ildikó *Bűvös vadász*áig), társaik a titokzatos másságban az irodalmi orientalizmusból ismert premodern, sivatagi arabok, s különböző (de meg nem különböztethető) türk népek: a népvándorlás korából ismert szomszédok: a besenyőktől a *Julianus barát*ot (Koltay Gábor, 1991) istápoló sivatagi népekig. Később a bülbülszavú törökök veszik át ezt a szerepet (az ő szerepük is kettős: politikai-történelmi értelemben elnyomó hatalom képviselői, de a filmpercek időmérlege a hódoltság korának hétköznapijai felé billen, még az *Egri csillagokban* is). Ez a premodern orientalizmus egészen a *Hidember* koráig jelen van, az Al-Dunán hajózó Széchenyi alakját, s a füledt-ködös idegenséget mintha Jókai Aranyembere ihlette volna (a forgatókönyvíró Can Togay egyébként török származású).

Az orientalizmus egyes elemeit magukba építve, a barbár fenevad vonásaival „gazdagodva” jelennek meg a rendszerváltás utáni történelmi filmekben a szovjet katonák (Sára Sándor, Gyarmathy-Böszörményi). Érdekes, hogy az Oroszország-ábrázolás a rendszerváltás előtt a nyugatias, *zapadnyik* hagyománnyal összhangban a szovjetek/oruszok modernitását emelte ki (hiányzott a szovjet-kompatibilis népi elem is), míg az utóbbi 15 évben mintha visszazuhanna Oroszország egy civilizáció-előtti állapotba: nemcsak fent említett politikai filmek barbár zsoldosai, de a sajátos, különös, tehát *más* orosz néplélek hangsúlyossá tétele (Lukács Andor: *Három nővér*, 1991). A kilencvenes évek szovjet-orosz mesevilágában az orosz eleinte még csak titokzatos idegen: efféle furcsa, ám szerethető oroszok tűnnek fel Fekete Ibolya filmjében (*Bolse Vita*, 1995). Már-már földöntúli, transzcendens alak Enyedi Ildikó *Bűvös vadász*-ban a halhatatlan orosz sakkozó, aki egy szál fehér öltönyben érkezett Budapestre.

Igazi *mesevidékre* akkor jutunk el, mikor már az egykori szovjet Közép-Ázsia és a Kaukázus (Grúzia) tájain járunk.²⁴⁵ Itt születnek az ódon hangulatú eurázsiai mesék: Tóth Tamás filmjei, a *Vasisten gyermekei* (1993) és a *Natasa* (1997); vagy az archaizáló, finom gravírozású grúz történet, a *Bolond gránátalma* (Mészáros Péter, 1999). A *Haggyállógva Vászka* (Gothár Péter, 1996), szintén mese – sőt, mint alcíme jelzi: „Lágermese”! – de Szentpéterváron forgatták. A Kelet-orosz sztyeppék, búzamezők és mesék világába kalauzolja el a nézőt a legutóbbi filmszemlén bemutatott Szaladják-opus is (Szaladják István *Madárszabadító, felhő, szél*, 2005) amely valamikor a 19. században játszódik, valahol Oroszországban, egy örmény festővel a főszerepben...

Ehhez a mesevilághoz sorolható tehát a roma-ábrázolások nagy része, valamint a Balkán, Közép-Ázsia és a Kaukázus, India (a három utóbbit ld.: a „szótárban”), de az egyetemessé (illetve európaivá) stilizált idő kánonja is. Ez utóbbiról a következő, utolsó részben lesz szó.

²⁴⁵ Ez a reprezentációs séma az európai irodalom sajátja, nem holmi magyar filmes találmány: az orosz, de ázsiai vonásokkal egzotikussá alakított Madame Chauchat a *Varázshegy(b)*en: elbűvölő-megközelíthetetlen; csábító, távoli.

Külföld-kép a nemzetközivé váló magyar filmben

Az *asszimilálás*, a „kulturális befogadás” kétféleképpen is jellemzi a magyar filmet: a külföldieket is a „keblére öleli”, de a nyugati filmes hagyományokból is sokat merít. Az *Ismeri a Szandi-mandit?* (Gyarmathy Lívia, 1969) címe is jelképezi azt, ami egyébként is jellemző törekvése a magyar filmnek (ezzel természetesen nem áll egyedül): beépíteni, magyarrá tenni a különböző külföldi kulturális hatásokat. Ez a film sem a címe (a Sunday-Monday-re történő utalás) miatt fontos, hanem a cseh hatás miatt. A magyar filmbe beemelt külföldi hatások a különböző európai, amerikai filmrendezők (francia, illetve cseh újhullám stb.), iskolák látványvilágának, történetmesélésének, humorának stb. átvétele, asszimilálása. Szintén „cseh hatás alatt áll” Gazdag Gyula *Kétfenekű dobja*; a francia „idézeteknek” pedig se szeri se száma: a legjellemzőbb talán Szabó István Resnais-parafrazisa a *Budapesti mesékben*...

Az utóbbi egy-két évben – tehát igen rövidtávon is – jól érzékelhetően *megsokasodtak a külföldiek a magyar filmekben*: mostanra tetőzött a koprodukciós hullám: immár a honfoglalók is kínai árusokkal „futnak össze” Vereckénél (*Magyar vándor*, Herendi Gábor, 2003). A kínaiak már átjöttek Vereckénél: a Józsefváros sorozat, amely Salamon András *Közel a szerelemhez* című filmjével kezdődött, folytatódik a *Rap, revü, Rómeóval* (ahol is központi elemmé válik a roma-kínai multikulturális „együttélés” Budapest szívében).

A 2002-es Filmszemlén bemutatott *Chico* (Fekete Ibolya, 2001) talán az egyetlen magyar világfilm: Che Guevara Dél-Amerikájától Horvátországon és Belorusszián át Jeruzsálemig terjed globális horizontja.²⁴⁶ A főhős, kinek alakja nem a képzelet műve, maga is sokféle identitás hordozója. Mindazonáltal nem is igazi globális hős, hanem inkább afféle megkésett internacionalista; a belorusz forgatási helyszín ezt jól példázza, hiszen ez az ország a kommunista rendszer egyik utolsó, torz bástyája. Hasonló világfilm, a témából fakadóan, de a nemzetköziesedő filmes mező fejlődésétől nem függetlenül a *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006): egy sportoló (tornász) világkarrierjéről bolyongásairól van szó, Magyarországtól Kanadáig és Las Vegasig.

Amerika mindig is a vágyott paradicsom volt: a beat-énekesnői álmodkat dédelgető Mari is Amerikába tart egy hajó fedélzetén az *Eszkimó asz-*

²⁴⁶ Az *internacionalista* főhős zsidó identitásának tisztázása céljából érkezik Jeruzsálembe. De katolikusnak nevelték, és végül inkább gyónni megy. Később kipával a fején áll a siratófal előtt; gyötrődik: nem tudja, mit tegyen /mondjon; a kínos hallgatás végtelennek tűnő másodpercei után végül belekezd... a miatyánkba.

szony fázis végén (Xantus János, 1983). A globalizálódó magyar filmben Kanada lesz a kedvenc helyszín: a *Feri és az édes élet* (Czabán György, 2001) után A *Szent Lőrinc-folyó lazacai* és a *Mélyen őrzött titkok* is ott kezdődik, illetve végződik. Ezzel a *külföldi filmi jelenléte banalizálódik, s ugyanakkor elszakad a mozilátogató közönség hétköznapi tapasztalataitól*. Kanada képviseli azt a filmbéli helyet, ami nem egyszerűen külföld, hanem a *radikális máshol*, például a *Mélyen őrzött titkokban*: a felhőkarcolók békaperspektívából, az intézetben felnőtt hősnő csodálkozó perspektívájából: az ijesztő/csoda. (mint látni fogjuk, ez Európára már egyre kevésbé igaz). Amerika még mindig a titkok földje. Fonyó Gergely *Kelj fel Jancsi!* (1999) c. filmje is rend- és „országahagyó”: Amerika itt is furcsa (s kegyetlen) világ.

Mindenképpen új elem a *hazatelepülő magyar rendező*, s a világlátás, melyet magával hoz. Ez nem a külföld magyar szemmel, hanem Magyarországon (kicsit) külföldi szemmel: Antal Nimród *Kontrollja* (2003) nem tematizálja ezt, de Steven Lovy – idegenbe szakadt hazánk unokája – *Mix* című filmje (2003) már igen. Hőse versenyt fut az idővel, hogy visszajusson az Egyesült Államokba, egy – zongoristakarrierje szempontjából sorsdöntő – meghallgatásra. (A nagymama itthon ragadt annak idején: nem hagyta el *szovjet* (!) szerelmét...). Nem könnyű ebből az országból kijutni (maffia, rendőrség és... a szerelem állják útját). Az amerikai magyart, aki itthon próbál szerencsét a *Valami Amerika* (Herendi Gábor, 2003) állította először a középpontba (persze ő nem hazaszeretetből és nem véglegesen, hanem széllhámosként ideiglenesen él itthon).

Az idősebb generáció esetében, politikai-történeti perspektívából nézve maga a kommunikáció is lehetetlen (*Kvartett*. Vecsernyés János, 2000. Írta: Spiró György drámájából Spiró Gy. és Vecsernyés J.), mint ahogy az volt már az e témában hagyományteremtő *Nagy generáció* (András Ferenc, 1986) esetében is, még a rendszerváltás előtt. A Spiró-féle irodalmi alapanyag ezt (a Canetti *Káprázatából* vagy Ionesco *Kopasz Énekesnőjéből* is ismert) kommunikációképtelenség, egymás-mellett-elbeszélés nyelvi-ontológiai dimenziójába helyezi át.²⁴⁷ A vendég dolgavégezetlen távozik: a

²⁴⁷ Stóhr Lóránt erről így ír: „...Magyar-magyar szótárra volna szükség. (...) Puha köd ül a fejekben, amelyen nem hatol keresztül a másik ember hangja. (Egyedül) az 'amerikai' magyarban, a Vendégben merül fel a négy szereplő közül, hogy valami nincsen rendjén akkor, ha már anyanyelvünket sem értjük, ha már a legegyszerűbb szinten sem értjük meg egymást. Hazajön a kilencvenes évek közepén, tele illúziókkal, meg akarja hálálni az Öregnek, amit '57 februárjában érte tett, amikor be-zorgetett az ablakán, hogy menjen, mert rajta van a listán, de hiába a Vendég minden pénze és jóindulata, egyszerűen nem képes megértetni, hogy ő csak köszönetet akar mondani megmentőjének. Az Öreg ugyanis vakbuzgó kommunista, aki még

film végén visszatér valamely amerikai metropolisba. Az itthon maradtakban túl sok a keserűség, az idegenbe szakadtakban túl sok a nosztalgia; a párbeszédre semmi esély.

A filmkészítés, a rendezők világa mint társadalmi közeg és „kultúra-termelési mező” messzemenőig nemzetközi – egyelőre főleg: páneurópai – és egyre növekvő mértékben az. Az elmúlt évtizedekben részben a koprodukción, részben az európai filmfesztiválok révén a magyar rendezők kapcsolatba kerültek külföldi kollégákkal, keresztül-kasul beutazták a világot. A *szimbolikus javak európai piaca* (Cannes, Velence, Berlin, Karlovy Vary) is egyre határozottabb körvonalat ölt, az arany oroszántól az arany pálmáig minden arany, ami fénylik. Egyszerűen kialakulóban van az európai kulturális (és ezen belül: filmes) mező, melyben az olasz, francia, német, osztrák immár nem idegen, hanem egy szerencsésebb, gazdagabb *alter-ego*. A magyar filmesek maguk is, különösen a szentesített avantgárd képviselői részesei az *európai-transznacionális* filmes miliőnek, a fesztiválok és koprodukciónak világának.

A *Szerelemről sújtva* rendezője s producere erről így vallottak: azt akaruk, hogy a kilátás alapján ne lehessen megmondani, hol járunk, legyen ez egy európai nagyváros, akármelyik. A film játszódhat bárhol Európában.²⁴⁸ Nyugaton forgatni drágább, ám kellemesebb, s ha a rendező jól megválogatja koprodukciós partnereit, akkor nincs akadálya. Előnyben egyrészt Franciaország, s a mediterrán klíma: Enyedi Ildikó, Pacskovszky József Párizsban forgatott, Tarr Béla Korzikán, Fischer Gábor a francia Riviérán (*Montecarlo!*), de hősei útközben „beugranak” Velencébe is. Más közönségfilmek, így a *Szerelem utolsó véréig* is Olaszországba téved. Sas Tamás hősnői (*Apám beájulna*, 2003) pedig a Földközi-tengert szabályosan körbeutazzák: Krétától Rómán át Barcelonáig.

Hipotézisem szerint Európa már nem teljesen külföld, a korábbiaknál már magabiztosabban mozognak ott a magyar hősök; abban az értelemben legalábbis, hogy *nem téma sem a határ, amit át kell lépniük, sem a más-ság, amivel szembesülnek, s ezt a képi megjelenítés is tükrözi*. Pacskovszky,

a rendszerváltás után is hű maradt az eszméhez. Számára minden Nyugatról jött ember Magyarországot gyarmatosító nagytökés.” Stóhr Lóránt: Vatta az agyban. *Filmvilág*, 2002/5. 54–55, itt: 54.

²⁴⁸ A film DVD-„bónusza”, a rendezői és produceri kommentár ezt explicité is teszi. A sors sajátos fintora, hogy még így sem elég „nemzetközi” a film az amerikai filmforgalmazók nézőpontjából tekintve: Sas Tamás rövidesen újratoroztatja azt Hollywoodban, egy némileg módosított forgatókönyv alapján, amerikai színészek közreműködésével.

Fésős, Enyedi Európája a mi a hazánk. A közönségfilmekben még *más*, de már nem elérhetetlen, s nem félelmetes. Az *Apám beájulna* kapcsán írja egy filmkritikus: „Úde kapcsolatok, színes tájak, idegen nyelvű foszlányok: mintha egy olyan útifilmet néznénk Krétáról vagy Gaudi barcelonai katedrálisáról, amely felidéz valamit az első találkozás, az első szerelem, az első lojális barátság emlékéből is. Persze attól az érzéstől is nehéz szabadulni, hogy Magyarország küszöbön álló EU-csatlakozása is képben van: nem az Apám beájulna az egyetlen az idén versenyben vetített filmek közül, amelyben apró magyarok a szédületes, karattyoló nagyvilágban vándorolnak. (...) Itt van mindjárt újabb példának Fischer Gábor filmje... (a Montecarlo!)”²⁴⁹

A külföldi forgatási helyszín egyre gyakoribb. De kérdés, van-e a magyar filmnek európai „mi-tudata”? Erről talán még korai beszélni, de a „fejlődés” iránya efelé mutat. Ám amikor külföldi forgatásokról beszélünk, legtöbbször Romániáról van szó²⁵⁰, pontosabb tehát azt mondani, hogy Nyugat- és Kelet-Közép-Európa felé egyaránt nyitott a magyar film. A romániai helyszín – gondoljunk akár Gothár Péter *Részlegére* (1995), Gulyás Gyula *Fény hull arcodra* (2002), vagy Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* (2000) című filmjére – nem Romániát (vagy akár Erdélyt) mutatja, de nem is igazán Magyarországot, hanem *újfajta, univerzalisztikus kifejezésformának ad vizuális hátteret*.²⁵¹ A *Sátántangónak* (Tarr Béla, 1998) is „ez a történelemnélküli, örökidejű, de azért felismerhetően kelet-európai táj”²⁵² a színhelye, ahogyan a *Torinói lónak* is.

Identitás határok nélkül

A filmek külföldi-képéről összefoglalva elmondható: *az idegen félelmetes vagy meseszerű, de szinte sosem hétköznapi vagy unalmas*. Ritkán félelmetes, gyakran meseszerű. Történelmünk része. Hétköznapi nem lehet, hiszen: „nem tudja felölteni azokat a típusos és anonim attitűdöket, amelyeket a

²⁴⁹ VA.: c. n. *Filmtett. Mozgóképes havilap*, 2004. március. 9.

²⁵⁰ Van olyan is, hogy Románia, Erdély vagy Magyarországot hivatott ábrázolni, mondjuk egy tetszőleges/ fiktív magyar várost, mint Koltai Róbert filmje, amit Szatmárnémetiben forgattak, az 56-os Magyarországon játszódó *Világszám! Dodó és Naftalin*. (2004)

²⁵¹ Vannak persze itthon forgatott Kelet-Európai/ „egyetemes” filmek is, *Tamás és Juli* (Enyedi Ildikó, 1999), *Woyzeck* (Szász János, 1994).

²⁵² *Sátántangó*zás. Az időtől keletre. Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetés. Filmvilág, 1994/4. 7.

csoporttagok joggal elvárnak partnereiktől.”²⁵³ Ugyanakkor gyakran, különösen a populáris műfajú filmekben a külföldi dramaturgiai funkciója gyakran arra korlátozódik, hogy – *Deus ex machina* – ha elakad a történet, azt előrelendítse. Vagy egyszerűen csak „színt” vigyen a cselekménybe. Az utóbbi években megsokasodtak a koprodukciók, a külföldi forgatások is, így a mégoly klisészerűen ábrázolt külföldi is közeli, kedves ismerős. Csak a nemzeti kisebbségek és a határontúli magyarok nem jelennek meg a filmvászonon; illetve alig-alig. A rendszerváltás előtt részben politikai okokból, részben a filmes mező sajátosságai, azóta pedig az univerzalisztikus ábrázolásmód és a közönségfilm egyidejű térnyerése miatt.

A rendszerváltással a külföldiek újfajta csoportjai is – bár kis számban, de – megjelennek: migránsok, például a kínaiak, a jugoszlávok, de *nem* tűnnek el az oroszok sem. Sőt: míg a hetvenes, nyolcvanas években fokozatosan visszaszorultak a „keletiek”, addig a nyolcvanas évek végétől (Mészáros Márta, de különösen a ’90-es évek elejétől kezdve újra megjelennek: a fiatal és közép-generáció filmjeiben (Gothár Péter, Tóth Tamás, Enyedi Ildikó) pozitív, meseszerű történetekben titokzatos-szeretetremlő alakokként. (Közben születnek élesen szovjet-ellenes történelmi filmek is).

Végző soron az a kérdés: az *idegen* – filmes – *életvilága* szisztematikusan eltér-e a magyar(oké)tól, s hogy milyen tendenciák figyelhetők meg e tekintetben a – feltételezett – *globalizáció* folyamatának fényében. Nemzeti identitásokat ábrázol a film, kultúrák találkozását, netalán migrációs folyamatok társadalmi következményeit? Avagy a „külföldiség”, a roma, zsidó identitás is csak a másság egy-egy alete és a történetmesélés, a cselekménybonyolítás eszköze, a magyar szereplők bemutatásának, a stilizálásnak, az elvonatkoztatásnak képi-narratív „ürügye”? A *Vászka*, a *Natasa* (Tóth Tamás, 1997) oroszai, a *Tündérdomb*, a *Kísértések* cigányai, Tarr, Gothár, Kamondi, Gulyás erdélyi tájai ez utóbbi irányba mutatnak: a külföldiek, az idegen tájak, és... a titokzatos-egzotikus cigánylányok a magyar film *esztétikai megújításának*, megújulásának fősodrába kerültek.

A koprodukciók is „univerzálisabb beszédmódra” sarkallják a rendezőket, akár orosz (Tóth, Gothár), akár grúz (Mészáros Péter: *A bolond gránátalma*, 1999), akár nyugat-európai (Fekete Ibolya, Enyedi Ildikó) partnerekkel dolgoznak rendezőink: egyre több a mese. E filmek egyre inkább reprezentációk megjelenítései, és nem „a világ” közvetlen reprezentációi; a film az *autopoiesis* elve szerint kezd működni. E „metafizikai” vagy egye-

²⁵³ Schütz, Alfred: Az idegen. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományban*, i. m. 411.

temessé stilizált képi világ egyben a térbeli feloldódást is jelenti, az *egyetemesség* kanonizált megjelenítése révén. Ez a kánon sajátosan filmbéli (bár a jelmezek egy részét a színházi kelléktárból veszik át), de nem sajátosan magyar. Nem magyar a legtöbb meseelem: a kerek erdő s benne a magányos kunyhó – Janisch Attila filmjeitől (pl. *Másnap*, 2004) Enyedi *Bűvös vadászán* (1994) át a Fliegauf Benedek-féle *Rengetegig* (2003) –, vagy a mesefigurává stilizált cigányok, s nem magyar a sivár és kietlen rozsdá- és beton-sivatag sem: a gyártelep, a rogyadozó üzemcsarnok. Ezek a szereplők, illetve vizuális elemek közép/-kelet-európai „származásúak”, mint Pálfi György faluszéli erdeje, vidéki öregasszonyai (*Hukkle*, 2002) és a nagyvárosi nagyevők (*Taxidermia*, 2006), de a mindenütt érvényes és érthető, európai kulturális örökség részei s részesei; amit látunk: fabula, dráma, geometria. Sok alkotónál az „itt” és az „ott”, a „mi” és az „ők” egyre inkább összemosódik; megszületett egy sajátos, új tér-idő: *végzetes világ, bűbájos mese* – határok nélkül.

Filmtár-szótár Afrikától a cigányságon és a ruténokon át a zsidósáig

Afrika, Afrikaiak: ld.: „feketék”.

Akcentus

(itt: magyarok idegen akcentusa; a külföldiek magyar akcentusáról ld. a főszövegben):

1. A szereplő időskorára, a letűnt történelmi korra való utalás. – A *Tanúban* (Bacsó Péter, 1969): „békebeli” idős logopédus, a „náaturalizmust” „á”-val ejtő értelmiségi (nagypolgári) vallomásíró; „K und K” akcentus: *Szeressétek Ódor Emiliát* (Sándor Pál, 1970).
2. Érzelmi „távolítás”. – Az *Ötödik pecsétben* (Fábi Zoltán, 1976) az intelligens ám modorosán beszélő nyilas tiszt (a felismerhetetlenségig elmaszkírozott Latinovits Zoltán).
3. Zsidó attribútum. – Csak vájt fülűeknek érthető zsidó attribútum: *A Szerelem* (Makk Károly, 1970) öregasszonyának akcentusa.

Albánia:

kommunizmus, hegyek – *Chico* (Fekete Ibolya, 2001).

Amerika:

1. XIX. század – *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): Menlo park, 1880.
2. Furcsa világ, tele magyarokkal – *A brooklyni testvér* (Gárdos Péter, 1994), *Getno* (Salamon András, 2004).

3. Vágyak paradicsoma – A beat-énekesnői álmokat dédelgető Mari Amerikába tart egy hajó fedélzetén az *Eszkimó asszony fázik* c. film végén (Xantus János, 1983).

Amerikaiak:

1. Elamerikaiasodott magyarok – *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975); *A veréb is madárban* Miszter Hello kalandjai a balatoni „luxushotelben” (Hintsch György, 1968). Schütz Ila, az anyuka az *Utolsó Bluesban* (Gárdos Péter, 2001). *A brooklyni testvér*, az ’56-os Tamás (Gárdos Péter, 1994). *A nagy generáció* (András Ferenc, 1986).
2. Ál-amerikaiak – *Valami Amerika* (Herendi Gábor, 2003).
3. Furcsa emberek feketék, transzvesztiták – *Tiszta Amerika* (Gothár Péter, 1987); *Getno* (Salamon András, 2004).

Angolok, Anglia:

1. Távoli idegen – A *Szerelmesfilm* végén (Szabó István, 1970) a Franciaországban élő Katának – váratlan és első látásra motiválatlan dramaturgiai fordulat – angol férje lesz: az angol abszolút idegen (nem úgy, mint a francia). *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995): az angol lány egy amerikaival párban képviseli a távoli, ám Kelet-Európa iránt érdeklődő angolszász világot.
2. Ellenség – *Sellő a pecsétygyűrűn* (Mihályfi Imre, 1967): gonosz angol kém, aki valójában ex-náci.
3. Modernitás – A *Hídember* (Bereményi Géza, 2002): az angolok 19. századi képét rekonstruálja: szakértelem, modernitás (angol híd és... angol WC). Egy angol mérnök testesíti meg Bagó Bertalan filmjében (*Vadászat angolokra*, 2005) is az 1830-as években Magyarországot is elérő Modernitást.
4. Távoli, kecsegtető, veszélyes, elérhetetlen világ – *Jutalomutazás* (Dárdai István, Szalai Györgyi, 1974).

Arabok:

1. Keleti, mesebeli nép – *Julianus barát* (Koltay Gábor, 1991) az őshazát keresve igen-igen délre sodródik: a sivatagban arabusok tevekaravánja veszi fel, menti meg. *A Három testőr Afrikában* (Bujtor István, 1996): arab statiszták.
2. Rokonszenves mai arab lány – *Meteo* (Monory Mész András, 1989).
3. A menekültválság után Mundruczó Kornél: *Jupiter holdja* c. filmjében, a rokonszenves/ meseszerű szír főhős egyfelől, a terroristák másfelől.

Ausztria, osztrákok:

1. „Történelmi ősellenség” – A XVII sz.-tól *Hajdúk* (Kardos Ferenc, 1974), a XIX. sz.-ig: *Szirmok, virágok, koszorúk* (Lugossy László, 1984). „Várko-

nyi-Jókai” hazafias osztrák-ellenes opusai: *A kőszívű ember fiai* (Várkonyi Zoltán, 1964); *Kárpáthy Zoltán* (Várkonyi Zoltán, 1966); *Egy magyar nábob* (Várkonyi Zoltán, 1979). *A Fekete gyémántokban* (Várkonyi Zoltán, 1981) Kaulmann bécsi bankár csal, lop, megveszteget mindenkit, a szép bányászlány Evilát Bécsbe csábítja stb. [ld. még: „Bécsi professzorok” illetve a „labancok” címszónál].

2. „K und K” gőzmozdonyfüst – *Esti Kornél csodálatos utazása* (Pacskovszky József, 1994), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989).
3. Bécsi professzorok – *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): „hímsoviniszta” professzora, az *Utazás a koponyám körül* (Révész György, 1970) Pötzl professzora.
4. Elosztrákosodott magyarok – Széchenyi a *Hídember* (Bereményi Géza, 2002) elején nem tud magyarul, ezt Cserhalmi-Wesselényi az orra alá is dörgöli.
5. Ma: a Nyugat mint illúzió – *Zsötem* (Salamon András, 1991): a magyar lányok sanyarú sorsa Bécsben.

Balkán:

Mesevilág – A Jókai-hagyomány szerint (vö.: *Az aranyember*, Gertler Viktor, 1962). *A Balkán, Balkán!* (Maár Gyula, 1993), Panait Istrati nyomán a Balkánt mesébe illő világgént ábrázolja, erőteljes ottomán színezettel. *A Hídember* (Bereményi Géza, 2002) aldunai jelenetében mindez az orientalizmus képi eszköztárával kombinálódik.

Baltikum:

Sehol sincs, illetve létezése bizonytalan – *A Terézanya!* (Bergendy Péter, 2004) c. filmben az egyik emlegetett szerető lett volt, de ebben bizonytalanok a lányok.

Besenyők:

a történelemkönyvekből ismert ellenségek – Koltay Gábor: *Honfoglalás* (1996) és *Sacra Corona* (2001).

Bizánciak:

rokonszenves idegenek – *István a király* (Koltay Gábor, 1983), *Honfoglalás* (Koltay Gábor, 1996): a magyarokat ők (is) keresztény hitre próbálják téríteni.

Bolgárok:

Boldogtalan szerelem – Léna, aki 1956-ban a magyar fiú helyett Szófiát választja: *Pannon töredék* (Sólyom András, 1997).

Burma:

Az én XX. századom (Enyedi Ildikó, 1989) – egy villanásnyi „abszolút más-hol”: „őslakó”, bambusz-erdő.

Cigányok (romák) [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. „Tiszták” egy mocskos korban, az 50-es években – A dokumentarista hagyomány normáinak megfelelően filmezett „autentikus” cigányok. Sára Sándornál (*Feldobott kő*, 1968) a barbár önkénynek ellenálló, a diktatúra által végül megtört csoport.
2. A se-nem-ma-se-nem-tegnap időtlenségébe kimenekítve (*Paramicha vagy Glonci az emlékező*, Szederkényi Júlia, 1993), vagy száműzve, a falu s a valóság szélén élnek a cigányok – pl. *Romani Kris – Cigánytörvény* (Gyöngyössy Bence, 1998), *Dallas Pashamende* (Pejó Róbert, 2004). Furcsa lények: pl.: *Kísértések* (Kamondi Zoltán, 2002) cigánylány főhőse, illetve jó kedélyű csodabogarak: *Országalma* (Czabán György, 1998); *Tündérdomb* (Szőke András, 2001).
3. Velünk élnek. Iskolatársaink, városi szegények – *A kis utazásban* (KVB, 2000), vagy előtte: a Budapesti iskola egyes filmjeiben, és más, klasszikus cinéma-vérité irányultságú filmekben (Sára Sándor *Feldobott kő*, 1967; Gyarmathy Lívia *Koportos*, 1979; Schiffer Pál *Cséplő Gyuri*, 1978).
4. Kedves svihákok – a „józsefvárosi” filmekben (*Nyócker*, Gauder Áron, 2004; *Rap, revü, Rómeó*, Oláh J. Gábor, 2004; *Szőke kóla*, Barnóczky Ákos, 2005 stb.)

Cigaretta:

Nyugati cigi: az elvágódás, a fogyasztói társadalom metaforája – *Csiniba* (Tímár Péter, 1996).

Címek:

1. Egyetemes irodalmi-zenei alapanyag – *Woyzeck* (Szász János, 1994), *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, 2000).
2. Történelmi film – múltbeli hősök, elmúlt korok, az elosztrákosodott Monarchia: pl. *Redl ezredes* (Szabó István, 1985).
3. Marketing-célok – nemzetközi filmpiacon értékesíthető áruvédjegy: a *Dealer* (Fliegauf Benedek, 2004), *Taxidermia* (Pálfi György, 2006), *Getno* (Salamon András, 2003).

Csehek:

Szinte egyáltalán nincsenek. Egy személyben Jiri Menzel képviseli őket. – *Szívzűr* (Böszörményi Géza, 1981), *Franciska vasárnapjai* (Simó Sándor, 1996), *Felhőjáték* (Maár Gyula, 1983). Annál jelentősebb a cseh filmművészet hatása.

Crnagorácok (lásd: Montenegróiak)

Disszidensek:

1. Idegen – Kern Andrásék mint visszatért hajléktalan disszidensek az *Idő van* (Gothár Péter, 1985) c. filmben.

2. Kitántorgottak – ld.: „amerikaiak”, és a főszöveg „Ambivalens identitás: hazai kisebbségek, álkülföldiek, külföldi és határontúli magyarok”, valamint „Nyugat” c. fejezeteit.

Dokumentumfilmek:

A valóságábrázolás másféle szabályai szerint ábrázolja az idegenséget, mint a játékfilmek – *Társasutazás* (Gazdag Gyula, 1984), *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás Gyula – Gulyás János, 1982–86), *Magyar Nők a Gulágon* (Sára Sándor, 1991). Külön emeljük ki Kriza Bori *Dübörög a nemzeti rock* című dokumentumfilmjét, ahol az a váratlan csavar, hogy az Erdélybe látogató magyarok lesznek furcsa, értetlen (és gyakran civilizálatlan) idegenek az ott élő székekhez és románokhoz képest, s noha ugyanaz az anyanyelvük, képtelenek kommunikálni a helybéliekkel.

Dollár:

Luxus és bűn. – *A veréb is madár* (Hintsch György, 1968); *Hét tonna dollár* (Hintsch György, 1973): álom egy magyar kocsmában arról, hogy hogyan lehet külföldön gyorsan meggazdagodni szerencsejátékából. Az *elvarázsolt dollár* (Bujtor István, 1985).

Dunai hajósok:

„Jó” és „rossz” idegen egyaránt lehet.

1. Szerb hajós, aki rokonszenves, de megölik – *Vademberek* (Szurdi Miklós, 2001).
2. Román uszályos, akivel elszökött Pelikán felesége – *A tanú* (Bacsó Péter, 1969).

Egyetemessé – európaivá – stilizált idő,

amely sajátosan filmbéli: az erdő, a magányos kunyhó, vagy éppen a sivár és kietlen beton-sivatag. Mese, dráma, geometria – Janisch, Attila, *Másnap*, 2004 és *Árnyék a havon* 1991; Enyedi Ildikó, *Bűvös vadászán*, 1994; Flieg auf Benedek, *Rengeteg*, 2003.

Erdély:

1. A zord, s korántsem „édes” Erdély – pl. Aradon forgatták Tarr Béla: *Werckmeister harmóniák* c. filmjét (ezt persze csak a várost jól ismerők látják), itt teljeseedik be a rendező, illetve Krasznahorkai apokaliptikus víziója. Kamondi Zoltán filmjét pedig a misztikus-félelmetes Gyilkos-tónál (*Az alkímista és a szűz*, 1999). További filmes példák a hegyes-völgyes, zord Erdélyre: Gothár Péter: *A részleg* (1995), Gulyás Gyula: *Fény hull arcodra* (2002).
2. Napsütötte lankás táj – Hajdu Szabolcs: *Tamara* (2002).
3. Nemcsak háttér: kevés filmben. – Kivételek: az Erdélyben, erdélyi rendező által forgatott *Kínai védelem* (Tompá Gábor, 1999); az *Ennyiből ennyi. Erdély 1990* (Maár Gyula, 2001).

4. Erdély a magyar filmesek számára jobbára külföld (ugyanakkor olcsó és közeli forgatási helyszín – pl.: a Koltai Róbert a *Világszámot* Szatmárnémetiben forgatta). Ld. még: „Románia”.

Európa:

1. 1990 előtt nincs ilyen – Csak az egyes nyugati országok vannak, s az osztrák határ „a Nyugattól” választ el.
2. 1990 után már nem teljesen külföld – A korábbiaknál már magabiztosabban mozognak ott a magyar rendezők, s a magyar filmszereplők egyaránt. Nem téma sem a határ, amit át kell lépniük, sem a másság, amivel szembesülnek. Európa egyre inkább belföld, még a populáris filmben is; a *Hyppolitban* (Kabay Barna, 1999) is jól beszél már az ifjúság az idegen nyelveket). Egy-egy külföldről már nem is lehet eldönteni, hogy hová valósi (*Szerelemtől sújtva*, Sas Tamás, 2002).

Feketék:

Még európai – nemhogy amerikai – nézőpontból is *politically incorrect* módon ábrázolt csodabogarak-csodalények – pl.: *Idő van* (Gothár Péter, 1985), *Ég veled!* (Pacskovszky, 2004); a *Zimmer Feriben* (Tímár Péter, 1998) a kubai lány rokonszenves, ám túlzóan egzotikus is; ugyanez a helyzet a Pacskovszky József-féle *Lopott képekben* (2005). Fordulatot jelent *Az állampolgár*, 2016-ban (Vranik Roland), ahol a biztonsági őrként dolgozó, rokonszenves főhős – Wilson – realista ábrázolása túllép a sztereotípiákon.

Finnek:

Nyugatiak; barátságosak. A finn nép, mint „rokon-nemzet” nemigen tűnik fel. – *Kismaszat és a gézengúzok* (Markos Miklós, 1984): egy finn házaspár gyereke elcsatangol, elvész a nagy Budapesten. „Helsinki, az már nyugat?” – kérdezi a *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996) egyik szereplője.

Franciák, Franciaország:

1. A civilizáció és a (szellemi) szabadság hazája – A kettő általában együtt: *Falak* (Kovács András, 1968), *Szerelmesfilm* (Szabó István, 1970), *A szökés* (Gyarmathy Livia, 1996): a francia közvetítő, *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2000), *Sípóló macskakő* (Gazdag Gyula, 1971).
2. Francia nevű magyarok – Pierre, a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981) lázadója, vagy Lucie az *Ötödik pecsétben*.
3. „Kulturális – monémák”: irodalom és zene – *Molière: Dandin* György, *avagy a megcsúfolt férj* (Várkonyi Zoltán, 1972), *Sade márkai és élete* (Szirtes András, 1992). Sanzon: „Tombe la neige” – mondják, éneklük az *Aján-dék ez a napban* (Gothár, 1979).
4. Szerelem, szex – Lucie a régi, szép idők csábító tanúja az *Ötödik pecsétben* (Fábri Zoltán, 1976) vörös rúzzsal, kéjes mosollyal adja oda

magát egy darab húsert. „Francúz” kór: *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980). Az *Egy szerelem három éjszakájában* (Révész György, 1967) francia katonaszökevény a II. világháború alatt; francia főszereplő magyar szerelme: *Ideiglenes paradicsom* (Kovács András, 1981); *A rejtőzködő* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1985); *A mi szerelmünk* (Pacskovszky József, 2000). A *Csak szex és más semmiben* (Goda Krisztina, 2006) Dobó Kata egyik volt szexpartnere a sok közül: egy francia.

Globális hős, globális piacra

Chico (Fekete Ibolya, 2001).

Görögök:

1. Ókor – *Orfeusz és Euridiké* (Gaál István, 1985); *Szerelmem Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)
2. Újkor – Csak a Magyarországra tévedt görög kommunisták: *Feldobott kő* (Sára Sándor, 1968), *Isten és ember előtt* (Makk Károly, 1968); és a már-már abszurd identitásmixszel megáldott hajléktalan a *Csudafilm-ben* (Ragályi Elemér, 2004): a magyar zsidó, de egyúttal görög származású csőlakót alakító Kern András.

Grúzia: ld.: Közép-Ázsia és Kaukázus.

Határok:

1. A vágyott, elérhetetlen „üveghegyentúl” – Ahonnan a ’80-as évekig nincs visszaút: *A ménesgazda* (Kovács András, 1978), *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula, 1982). *Előre!* (Erdélyi Dániel, 2001): egy egész család választja – kényszerűen – a kívándorlást.
2. 1990 után elveszti a jelentőségét – Úgy szelik át a határt a *Balra a napban* (Fésős András, 2000), vagy a *Szép napokban* (Mundruczó Kornél, 2002).
3. Dél és Észak-kelet felé megőrzi jelentőségét – ld.: *Chico* (Fekete Ibolya, 2001), *Passzport* (Gothár Péter, 2000).

Horvátok:

Csak történelmi filmekben és csak a „trianoni” határokon túl. A közelmúlt történelmének harcos horvátjai: Fekete Ibolya *Chico* c. filmjében (2001).

Horvátország:

Történelem – horvát usztasák, *Sirokkó* (Jancsó Miklós, 1969), Fábri Zoltán *Befejezetlen mondatának* (1974) Dalmáciája.

Idegen nyelv:

1. A gonosz ellenség, a gyűlölt nagyhatalom nyelve „eredendően csúnya” és érthetetlen – pl. a német (Szabó István: *Szerelmesfilm*, 1970), az orosz (Sára Sándor: *A vád*, 1996).

2. Az angoltanulás, mint a rendszerváltozás utáni Magyarországra jellemző tevékenység – Szabó István: *Édes Emma, Drága Böbe*, 1991, Fazekas Csaba: *Boldog születésnapot!*, 2003, Pálos György: *Sztornó*, 2006.
3. Az „elidegenítés” – az *Álmodó ifjúság* (Rózsa János, 1974) francia szalonja a századeleji Szegeden.
4. Bensőséges kommunikáció – *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) és a francia lány között, „meta-nyelven”.
5. A múltat jelképező orosz – *Édes Emma, Drága Böbe...* (Szabó István, 1991)
6. A magyar filmi konvenció szerint a külföldiek is magyarul beszélnek. Javarészt magyar színészek játsszák őket; pl.: az angolokat Darvas Iván, Bujtor István, Tordai Teri a *Pendragon legendában* (Révész György, 1974), messze Szerb Antal eredeti szövegétől.
7. ’90 után már egyre kínosabb nem beszélni idegen nyelveket – *A Hyppolit* (Kabay Barna, 1999) az első film, ahol a nyelvismeretek hiányát mint negatívumot tematizálják, bár ez sem egyértelmű, hiszen a főszereplő nyelvi esetlensége humoros magánszámra szolgál ürügyül a bájosan műveletlen Koltainak. Másutt a főhős nagyon pórul jár amiatt, hogy nem tudja magát a külföldiekkel megértetni, Róma helyett Budapesten köt ki (Kocsis Ágnes: *Friss levegő*, 2006.)
8. Állatnyelvek – *Tamara* (Hajdu Szabolcs, 2004)

Idegenek, akik mi vagyunk:

Félelmeink, szorongásaink megtestesítői – A horror-filmek műfajából ismert figurák, meghatározhatatlan eredetű, származású félelmetes idegenek: pl.: *Hosszú alkony* (Janisch Attila, 1997), *Másnap* (Janisch Attila, 2004).

India:

Aranyszínű mesevilág. – *Felhő a Gangesz felett* (Dettre Gábor, 2001): India előbb a főhős álmokképeiben, majd a film végén szerelmével útra kelnek, hogy tényleg elutazzanak Indiába. Egy indiai lány maga az egzotikum: az *Álombrigád* (Jeles András, 1983) amúgy is szürreális meséjében.

Írániak (perzsák):

A Jupiter holdjának (Mundruczó Kornél, 2017) iráni, terhes, menekülttáborból megszökött szereplője.

Izraeliek:

A Terézanyu! (Bergendy Péter, 2004) sármos félig izraeli szeretője: a szívtipró Csányi Sándor.

Japánok:

nyugat-európai szemmel – Immár a magyar filmbe is „begyűrűzött” a japánok nyugat-európai ábrázolásának sztereotípiája: a *Kontroll* c. (szak-

mai- és közönség) sikerfilmben (Antal Nimród, 2003) feltűnnek a bugyuta, vigyorgó, fényképezőgépes japán turisták, akik nem váltottak jegyet. (A klisé nem semlegesíti a jelenetvégi ironikus „csavar” sem).

Jugoszlávok:

1. A múltban: partizánok – ők képviselik, a közeli idegent, aki „jobb, bátrabb nálunk”, pl.: *Circus Maximus* (Radványi Géza, 1980), *Hosszú vágta* (Gábor Pál, 1983).
2. A jelenben: meg-megjelennek mint migránsok – *Könnyű vér* (Szomjas György, 1989) c. filmtől kezdve.

Kanada:

1. Szublimált, árnyoldalaktól mentes Amerika – a *Franciska vasárnapjai*-ban (Simó Sándor, 1996); Lajos kimegy Kanadába a lányához a *Feri és az édes életben* (Czabán György, 2001). Vágyva-vágyott álmvilág, ahová végül eljutnak jobb sorsra érdemes hőseink. (ld. még: a „Niagara víz-esés” címszónál.)
2. Kivándorlási célsország – *Mélyen őrzött titkok* (Böszörményi Zsuzsa, 2004).

Kelet-Közép-Európa:

1. A ma közös, zord, szürke világa: a mi világunk, de olyan világ amilyenben nem szeretnénk élni: a vágyainktól idegen. – lásd pl.: Szász János (*Woyzeck*, 1994), Gothár Péter (*A részleg*, 1995), Tarr Béla (*Kárhozat*, 1987; *Werckmeister harmóniák*, 2000).
2. Kvintesszenciája a magyar, a cigány, a zsidó sors, díszlete: *Románia*. [Ld. részletesen: e három címszónál, illetve a főszövegben].
3. Közép-Európa – Régióink mint valós történeti képződmény [ld.: Közép-Európa szócikk].

Képeslap:

Fiktív külföld – *Amerikai anizs* (Bódy Gábor, 1975). Az elnyomás világában a szabadság csalóka képe: *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996): a pestről küldött kanadai képeslap, *Szerelem* (Makk Károly, 1970): a pestről küldött amerikai képeslap, *Apa* (Szabó István, 1966): svájci képeslapok.

Kínaiak:

1. Pozitív kép – *Közel a szerelemhez*: magyar rendőr és kínai piacos lány románca (Salamon András, 1998).
2. Titokzatos idegenek – *Rap, revü, Rómeó* (Oláh J. Gábor, 2004).
3. Nevetségesek – *Magyar vándor* (Herendi Gábor, 2003).
4. Kínaiaként számon tartott megjelenített más ázsiai migránsok – *Rap, revü, Rómeó* (Oláh J. Gábor, 2004): mongolok.

Kisebbségek: ld.: „nemzetiségek”.

Kóla:

szabadság, Nyugat – A *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981) legendás jelenetében a „nyugati mámor, szabadság” maga; mindezt az ironikus rendezői nézőpont relativizálja. (Ld. még: „cigi”)

Közép-Ázsia és a Kaukázus:

Mesevilág – *Natasa* (Tóth Tamás, 1997); *Kisvilma* (Mészáros Márta, 2000). Archaizáló, finom gravírozású grúz történet: *Bolond gránátalmafa* (Mészáros Péter, 1999).

Közép-Európa

(nem ugyanaz, mint Kelet-Közép-Európa!):

1. Múlt idő: „Atlantisz” – Egy lehanyaglott, de egykor dicső civilizáció *Esti Kornél* (Pacskovszky József, 1994), *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989), *Herkulesfürdői emlék* (Sándor Pál, 1976).
2. Osztrák-Magyar Monarchia – német-ajkú, meghatározatlan vagy „vegyes” származású hős a *Redl ezredesben* (Szabó István, 1985), aki ruszin, de német anyanyelvű, magyar gyökerű. A Monarchia multi-kulturális közege visszatérő toposz (*Szeressétek Ódor Emiliát*, Sándor Pál, 1970 stb.).
3. *A Pál utcai fiúk* (Fábri Zoltán, 1968) soknemzetiségű – magyar, tót, zsidó – gyerekvilág. – ld. még a „Lengyelország” címszónál (*Csoda Krakóban*, Groó Diana, 2004).

Külföldi színész magyar szerepben:

Külföldiként magyar hanggal, magyar identitással, furcsán tátogva.

1. Főleg lengyelek, és más „szocialisták”, akik a film története szerint viszont magyarok – *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), Mészáros Márta Nowickije (*Napló-tetralógia*).
2. Nem helyettesíthető arcok – A szerb, de Bulgáriában élő Dzsoko Roszics pl. az egyik legfoglalkoztatottabb „magyar” színész. Pl.: a *Talpak alatt fűtyül a szél* (Szomjas György, 1976) c. filmben ő „a” magyar betyár. A *Csak egy moziban* (Sándor Pál, 1985) Jean-Pierre Léaud a magyar rendező.
3. Angol gyerekek – *A Pál utcai fiúk* (Fábri Zoltán, 1968).
4. Nyugati sztárok – A finn kultuszfilmrendező, Aki Kaurismäki kedvenc színésznője Kati Outinen A *Mélyen őrzött titkokban* (Böszörményi Zsuzsa, 2004) amerikai („kanadás”) magyarként tűnik fel.
5. Profi külföldi színészek – A „nemzetközivé” váló magyar film felnőtté válásának szimbolikus pillanata, amikor angolok és oroszok játsszák egy Budapesten játszódó magyar (bár koprodukcióban készült) filmben, azt hogy... angolok, oroszok, azaz a külföldi az, ami: *Bolse Vita* (Fekete Ibolya, 1995).

Labancok:

1. A labanc nem más mint a (kuruc) magyar antinómiája – magyar sa-nyargató osztrák, kegyetlen-ravasz idegen: a *Szegénylegényektől* (Jancsó Miklós, 1965) a *Hídemberig* (Bereményi Géza, 2002) és a *Sobriüg* (Novák Emil, 2004). De a vallási ellentét nincs jelen.
2. Közeli ellenség – A *Hídemberben* (Bereményi Géza, 2002) a Darvas Iván alakította Metternich „ambivalens idegen”: (ki)ismeri a magyarokat, talán még tiszteli is őket konokságukért.

Latin nyelv:

elég gyakori, történelmi filmekben a XX. században is – Pl. a *Hangyaboly*-ban az apácák: *sorornak* szólítják egymást (Fábri Zoltán, 1971), jelentése: idegenség, régmúlt. Még filmcímek is: *Circus Maximus* (Radványi Géza, 1980). Az *Apa* (Szabó István, 1966) című filmben a fiú apja latintudásával büszkélkedik barátjának: a latin itt is titokzatos csoda.

Lengyelek:

1. Barátaink – A *Tiszta Amerika* (Gothár Péter, 1987): lengyel hajléktalan, akit hősünk a „lengyel–magyar két jóbarát” szólással üdvözl, lengyel eredetiben. De a történelmi filmek e „barátságot” nemigen dolgozták fel, kivétel a *80 huszár* (Sára Sándor, 1978) és egy új film: *Vadászat angolokra* (Bagó Bertalan, 2005).
2. Ellenségeink – A Thököly-felkelés idején játszódó filmben, *A trombitás*-ban (Rózsa János, 1978) a lengyelt habozás nélkül lemészárolják a hara-miává züllött kurucok.
3. Sanyarú sorsúak – *Potyautasok* (Sóth Sándor, 1989): a kegyetlen lengyel kommunista rendszer.
4. Szomszédaink. – Könnyű odakocsikázni: Az *utolsó blues* (Gárdos Péter, 2001). A lengyel nő: egy másik élet ígérete.
5. Rokonaink, őseink – Lengyel ős: *Útközben* (Mészáros Márta, 1979): egy lengyel származású magyar asszony identitáskeresése és jövő nélküli kapcsolata lengyelföldön. A rendező saját lengyel őseinek nyomában: *A mi szerelmünk* (Pacskovszky József, 2000).
6. „Jiddischland” – *Csoda Krakóban* (Groó Diana, 2004): Lengyelország mint Galícia.

Lettek: ld. „Baltikum”

Maffiózók:

Az *Európa Express* (Horváth Csaba, 1998) Zavarov névre hallgató, a volt Szovjetunió közelebből meg nem nevezett vidékéről származó maffiave-zére, aki egy egész vonatot ejt túsul.

Mesés Ázsia:

A szanta dervis (Kis József, orosz-magyar film, 1987), Vámbéry Ármin a si-vatagon át útban Bokharába, a magyarok múltját kutatva. (Lásd még: a „Közép-Ázsia, Kaukázus” címszónál!)

Michael Jackson:

Szívzűr (Böszörményi Géza, 1981): Jackson, aki saját magát – a sztárt – ala-kítja, egy röpke jelent erejéig.

Migránsok:

ez az elvont kategória, mely az utóbbi időben a politikában nagy karriert futott be, a magyar filmekből hiányzott. Voltak-vannak kínaiak, arabok, afrikaiak stb., de „általában migránsok” nincsenek.

Montenegróiak (crnagorácok):

A főhős édesanyja (Tolnai Szabolcs: *Fövenyóra*, 2008)

NDK-sok:

1. „Poszt-nácik” – *A kis utazás* (Buzás Mihály, 2000).
2. Post festam – *Zimmer Feri* (Tímár Péter, 1998).
3. Kelet-Berlin mint Nyugat-Moszkva – *Párbeszéd* (Herskó János 1964): Ju-dit Berlinbe megy tanulni: itt Berlin mint egy „második Moszkva”, szo-cialista elitegyetem jelenik meg.
4. Élsportolók – Pálfi György: *Taxidermia*, 2005

Németek:

1. Nácik – *Elysium* (Szántó Erika, 1986); az *Utószezonban* (Fábri Zoltán, 1966) az Eichmann-perről archív dokumentum-felvétel látható. Heted-ízigen is nácik: a *Szerelmesfilmben* (Szabó István, 1970) Jancsi egy né-met lányt kínozt az apja „bűnei” miatt.
2. Turisták (NDK/ NSZK) – *A Pogány madonna* (Bujtor István, 1980). An-dorai Péter álnémet álturista a *Könnyű vérben* (Szomjas György, 1989)
3. Milliomosok Mercedesszel – a nyugatnémet Lohmann, akinek a fiát el-rabolják az *Alvilág professzorában* (Szemes Mihály, 1969). A német mil-liomos, aki elvenné feleségül Ónodi Esztert (*A Szent Lőrinc folyó lazacai*, András Ferenc, 2002), ha ebben egy repülőgép-szerencsétlenség meg nem akadályozná.
4. Német nyelv: „A magyar Nyugat” – a *Falfűróban* (Szomjas György, 1985) szól a Danubius rádió.
5. A németek „hűlt helye” – A Balaton német turisták nélkül: *Szezon* (Tö-rök Ferenc, 2004).

Németország:

1. Idegen föld – *A Macskajáték* (Makk Károly, 1972) egyik hősnőjének vég-letesen idegen új hazája, amit a Szkalla-nővér német veje jelképez (akit

nem látunk, de hallunk róla: kedves, de idegen) *Magyarok* (Fábri Zoltán, 1977)

2. Szabadság-föld. – Új toposz: a berlini fal ledöntése, mint a szabadság (a magyar rendszerváltás!) metaforája: *Roncsfilm, avagy mi van ha győztünk* (Szomjas György, 1993), *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995).

Nemzetiségek Magyarországon (ld. még: svábok, tótok):

1. Svábokról, szlovákokról, szerbekről alig van szó az egyébként nagyszámú magyar történelmi filmben. – Még ott is alig, ahol ez különösen indokolt volna, pl. *Hideg napok* (Kovács András, 1966).
2. Románok, horvátok, netalán vendek még ritkábban tűnnek fel. – A felvidéki-délvidéki filmekből „kiretusálják” a nemzetiségeket, pl. *Witman fiúk* (Szász János, 1997). [ld.: még az egyes nemzetiségi szócikkekénél és a főszövegben].

Kivételt képez két, az elmúlt években készült film – Mundruczó Kornél: *Jupiter holdja*, 2017 és Vranik Roland: *Az állampolgár*, 2016 –, ahol „a migráns” már pars pro toto, mint cseppben a tenger, pozitív főhősként, illetve afféle varázserejű mesefiguraként reprezentálja a bevándorlókat; miközben utóbbiak között, a Jupiter holdjában, a migránsoktól rettegők félelmeit megtestesítő alakokként terroristák is megjelennek.

Niagara vízesés:

a szabadság-szerelem metaforája – *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996). A megvalósult álmom: *Feri és az édes élet* (Czabán György, 2001). (ld. még: a „Kanada” címszónál!)

Nők:

Bevándorlóként könnyebb nőnek lenni, mint férfinak – A külföldi nő nem jelent „fenyegetést”, sőt: lásd pl. *Közel a szerelemhez* (Salamon András, 1999).

Nyugat:

1. „Haladás” – *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989): Párizs, New York, Ausztria, Hamburg.
2. „Ellenséges nyugati hatalmak” – A Nyugat kriminalizálása gyakorlatilag ismeretlen téma a magyar filmvásznon, a ’70-es évektől mindenképpen.

Olaszok, Itália:

1. Itália dicső múltja – *Boccaccio – A zsarnok szíve* (Jancsó Miklós, 1981), illetve egyetemes kulturális öröksége.
2. A kevésbé dicső, fasiszta, közelmúlt – *Miss Arizona* (Sándor Pál, 1987).
3. Szerelem – *A Herkulesfürdői emléken* (Sándor Pál, 1976) egy olasz lány, akibe a főhős szerelmes, Carla Romanelli alakításában. Olasz szépfűk: *A Szent Lőrinc-folyó lazacai* (András Ferenc, 2002).

4. Szabadság – Kocsis Ágnes *Friss levegő* c. 2006-os filmjében a középiskolás főszereplő-lány útnak indul, hogy stoppal Rómába jusson, megszabaduljon fullasztó budapesti életétől (igaz, csak a határig jut el). Róma itt valójában mintegy Párizs funkcióját tölti be: kellő távolságban, de elérhető közelségben található csábító nyugat-európai, egyúttal latin nagyvárosként valóra válthatónak látszó vágyálmok paradicsoma.
5. Fáradt nyelvtanárnő, dallamos könnyedségétől megfosztott olasz nyelv Szilágyi Zsófia 2018-as filmjében, az *Egy napban*.

Óperenciás tenger:

idegen-fenséges hullámok: az óceán Vlagyivosztoknál, *Bolse vita* (Fekete Ibolya, 1995), szélfúttá dűnék a Balti tenger partján: *Balra a nap nyugszik* (Fésős András, 2000).

Orientalizmus:

Ének a csodaszarvasról (Jankovics Marcell, rajzfilm, 2001); a magyar múlt perzsaszőnyegre kiterítve [ld. még: a mesebeli idegen fejezetben]. Az orosz és balkáni témákat is gyakran ábrázolják az orientalizmus jegyében (Szaladják István: *Madárszabadító, felhő, szél*, 2005; Maár Gyula: *Balkán, Balkán!* 1993).

Oroszok [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. Jó elvtárs/kedves ember, de jól láthatóan mégis idegen – ’50-es, majd ’60-as évek: *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), *Így jöttem* (Jancsó Miklós, 1965); *Csillagosok katonák* (Jancsó Miklós, 1967); *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1965); de még a szabadságharc leverésének kontextusában is: a *Szirmok, virágok, koszorúkban* (Lugossy László, 1984). Később, a ’90-es évek végétől a nosztalgiafilmekben: *Csocsó, avagy Éljen május elseje* (Koltai Róbert, 2001).
2. Maga az ördög – a ’90-es évek elején-közepén, a 45-, illetve 56-körűli időszak ábrázolásakor: *Magyar rekviem* (Makk Károly, 1990); Gyarmathy Lívia: *A szökés*, 1996, Sára Sándor: *Könyörtelen idők*, 1991, *A vád*, 1996.
3. Ódon hangulatú orosz mesék – *Haggyállógva Vászka* (Gothár Péter, 1996), melynek alcíme: *Lágermese*; *Vasisten gyermekei* (Tóth Tamás, 1993) és *Natasa* (Tóth Tamás, 1997); *Három nővér* (Lukáts Andor, 1991).
4. „Szintézis”: a titokzatos idegen. – *A bűvös vadász* (Enyedi Ildikó, 1994) című filmben ambivalens, nehezen megítélhető, kiismerhetetlen, de (éppen ezért) magával ragadó szereplő: az orosz sakkozó. Hasonlóan furcsa, ám szerethető oroszok: a *Bolse vitában* (Fekete Ibolya, 1995), orosz földművesek Szaladják István filmjében (*Madárszabadító, felhő, szél*, 2005).

Portugália:

Reisz Gábor *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) című filmjében egyszerre ismerős „nyugatis” európai ország és világvégi menedék.

Rádió:

A SZER, a BBC: London, München hangja az éteren keresztül jut el számos történelmi film szereplőjéhez, pl.: *A szökés* (Gyarmathy Livia, 1996); *Szamárköhögés* (Gárdos Péter, 1986).

Romák: ld.: cigányok.

Románia, románok:

1. Lepusztult, hegyes-völgyes, zord világ – ld.: Erdély-szócikk
2. Ellenség – *A tanú* (Bacsó Péter, 1969): Pelikán felesége egy román uszályossal szökött meg. De pl. az *Édes Annában* (Fábri Zoltán, 1958) a román hadsereg román volta el van mosva.
3. Szomszéd – *A Bolondos vakációban* (Makk Károly, 1967) csak egy szomszéd ország, lányokkal, tengerparttal stb.
4. Temesvár, Bukarest, 1989: a szabadság, a rendszerváltás metaforája – *És mégis* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1991): a meghasonlott főhős, Zeyk Kristóf, a film végén romániai forradalom hírére autóba ül, és útnak indul.

Ruténok:

Csak véletlenszerűen. A legvédtelenebb kisebbség – *Redl ezredest* (Szabó István, 1983) mondják ruténnak, amit azzal egészítenek ki a sötét terveket szövögető Habsburgok, hogy mint ilyen, ideális célpont: nem áll mellette-mögötte sem lobbi, sem lázadni kész tömeg (ezért nem lehet zsidó vagy cseh a készülő koncepciók per áldozata).

Spanyolország:

1. Spanyol polgárháború – Történelmi film: *Fedőneve: Lukács* (Köő Sándor és Manosz Zahariasz, 1977). Zalka Máté a spanyol polgárháborúban.
2. Turistacélpont – *Guernica* (Kósa Ferenc, 1982). '80-as évek: a munkások is „szabadon” utazhatnak: Kovács Margit téglagyári munkásnő egy szobrász tanácsát követve elmegy Spanyolországba, hogy megnézze Picasso Guernicáját.

Svábok:

Nagyritkán kerülnek csak elő – *A Törvénytelen* (András Ferenc, 1994) hőse keresi sváb apját. A kitelepítésekről nem készültek filmek, hacsak nem számítjuk ide a *Porcelánbabát* (Gárdos Péter, 2004).

Svájc:

1. Fasizálódó környezet a II. Világháború idején – *Dóra jelenti* (Bán Róbert, 1978.)
2. Idill – alpesi, kies kanton-képeslapok az *Apában* (Szabó István, 1966)

Svédország, svédek:

1. „A Nyugat” – *Potyautasok*: (Sóth Sándor, 1989): Lengyelországból a „nyugati” Svédországba szeretnének átúszni (!).
2. Szexszimbólum – *Csinibaba* (Tímár Péter, 1996): „azt hiszitek nem tudom, hogy mind csak a svéd tejcsárda kedvéért vagytok itt?” – fakad ki a fagylaltáros a moziban a Fellini-féle *Dolce Vita* Anita Ekbergjére utalva.

Szerbek:

Jó emberek – *Vademberek* (Szurdi Miklós, 2001): Cserhalmi a jólelkű szerb, posztjugoszláv dunai hajós, rossz szerb akcentussal. (Alig-alig látni szerbeket, „rácokat” pedig egyáltalán nem; ld.: még: Jugoszlávia). Milán, a minden hibájával együtt is rokonszenves főhős az *Isteni műszakból* (2012, Bodzsár Márk) félig magyar, félig szerb – hőse.

Szlovákok: ld.: „tótok”.

Szovjet vezetők:

1. Lenin – a régi ismerős: *Álombrigád* (Jeles András, 1983).
2. Sztálin – az „ikon”, „Sztálin a harcunk”, Sztálin ledöntött szobra: *Napló* (*Napló apámnak, anyámnak*, 1989); *Telitalálat* (Szabó Illés, 2002); a Sztálin-szobor mutatójúja a *Csinibaba* c. filmben (Tímár Péter, 1996) [ld.: a főszövegben].
3. „Nagykutyák”: mindig ünnepi beszédet mondanak – Kedves, időnként groteszk, de semmiképpen nem félelmetes figurák (*Taxidermia*, Pálfi György, 2006; *Csocsó, avagy Éljen május elseje*, Koltai Róbert, 2001).

Szovjetunió (ld. még: oroszok):

1. Mészáros Márta révén otthonossá válik – A szovjetek magyar eredetiben beszélnek... (*Napló gyermekeimnek*, 1981 (bemutató: 1983); *Napló szerelmeimnek*, 1987; *Napló apámnak, anyámnak*, 1989; *Kisvilma. Az utolsó napló*, 2000).
2. Elnyomó rendszer – Sára Sándor, Gyarmathy Livia. (Ld. részletesebben: az oroszok címszónál!)
3. A '90-es évektől mesevilág – ld.: fent, a „csodálatos idegenről” írottakat a főszövegben valamint a „szovjet vezetők”, a „Közép-Ázsia” valamint az „oroszok” címszavaknál!]

Sztárok

(magyar epigonjai):

a *Gyertek el a névnapomra* (Fábri Zoltán, 1983) Piros Ildikója: mint Jane Fonda. Bujtor István mint Piedone (Bujtor István, *Pogány Madonna*, 1980).

Térkép, földrajz:

1. Csak történelmi filmekben, ott is ritkán – pl.: *Miss Arizona* (Sándor Pál, 1987).

2. *Road-movie* – Sajátos módon még a road-movie is mellőzi az efféle információk közlését, a pontos helymeghatározást, pl. *Balra a nap nyugszik* (Fésős András, 2000); *Az utolsó blues* (Gárdos Péter, 2001).

Tótok (szlovákok):

1. Lenézett tótok – *Az Álmodó ifjúság* (Rózsa János, 1974) koszos „hegyiparasztjai”.
2. Folklór-tótok – a *Jadviga párnája* (Deák Krisztina, 2000) egyszerű falusi folklór-szlovákok.
3. Öntudatos nemzetiség – A *Jadviga párnájában* (Deák Krisztina, 2000) a szlovák nacionalista lázító pap: egyértelműen negatív szereplő. Nemzetiségi ellentét a *Ki látott engem?*-ben is (Révész György, 1977), sztrájkoló magyar aratók és sztrájkoló tót parasztok.

Törökök:

1. Hálás (mindig legyőzhető) ellenség – *Egri csillagok* (Várkonyi Zoltán, 1968). A *Gyula vitéz télen-nyáron* (Bácskai Lauró István, 1970) ezt tematizálta is. Ugyanakkor kegyetlen, barbár harcos (éppen a janicsár, aki valójában nem is török, hanem Európában elrabolt, törökök-nevelte gyermek).
2. Kifinomult kényúr – A pasa, rózsalugasában. Az ellenség-kényúr kettősséget az irodalmi adaptációkban is viszontlátjuk (Fejér Tamás: *A beszélő köntös*, 1968; Kalmár László: *Gábor diák*, 1955).
3. Migránsok – Ali a jófej áltörök gyrosos a *Csak szex és más semmiben* (Goda Krisztina, 2005).

Történelmi film:

a magyar néző a külföldiekkel leggyakrabban történelmi filmekben „találkozik” – [ld.: részletesen: a főszövegben]

Ukránok, rutének, ruszinok:

1. „Oroszok” – Nemigen különülnek el a többi szovjet, poszt-szovjet néptől, embertől. A magyar filmekben az ukránok is „oroszok”. (Böszörményi Zsuzsa, *Vörös Kolibri*, 1995).
2. Szomszédaink – A *Passzport* (Gothár Péter, 2000) fontos kivétel: szomszédunkká teszi Ukrajnát, a filmvásznon is, Jelizavetá személyén keresztül, s a határ témájának „feldolgozásával”.
3. Közép-Európa (a Monarchia) kvintesszenciája a rutén származásának mondott Redl ezredes Szabó István filmjében.

Up-daptation:

Az up-daptation fogalma olyan filmeket jelöl, „melyek irodalmi alapanyagukat kortárs szituációban, nyelvezettel, öltözettel és eszköztárral jele-

nítik meg.”²⁵⁴ – Az *Elveszett illúziók* (Gazdag Gyula, 1982) kortárs magyar története mögött (valamint a főcímet illusztráló képkockákon) felsejlik a XIX. századi Franciaország. További példák: *Woyzeck* (Szász János, 1994), *Három nővér* (Lukáts Andor, 1991), *Szenvedély* (Fehér György, 1998). [ld. még a „világirodalom” címszónál].

Varázsló:

A varázsló, a sámán, mint a „közülünk való idegen” archetípusa. – *Simon Mágus* (Enyedi Ildikó, 1999), aki a bibliai alaptörténet szerint is idegen Rómában. Kamondi Zoltán több filmjében is (*Az Alkimista és a szűz*, 1999; *Kísértések*, 2002). A *Kísértések* cigánylánya esetében a színes és a fekete-fehér váltakozásával, a kétféle montázstechnikával a film ki is emeli a két – térben is elkülönülő – világ kettősségét.

Világirodalom:

az egyetemes (magas)kultúra része: „a miénk” – párbeszéd, hétköznapi szituációk része. Az *Ékezet* (Kardos Ferenc, 1977) hőse például Hemingway-t olvasat a halakkal álmodó öreg, vidéki portással. (ld. még: „zene, filmzene”). A nem magyar irodalmi alkotások adaptációja azonban ritka: *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* (Várkonyi Zoltán, 1972.) [ld. még az: „up-daptation” címszónál].

Világpolgárok

(magyar, aki külföldön is otthon van): alig van.

1. Mesében – *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999)
2. Mozgalomban – *Chico* (Fekete Ibolya, 2001).
3. Sportolóként (tornászként) – *Fehér tenyér* (Hajdu Szabolcs, 2006).
4. De a magyar külföldön általában kívülálló/turista marad.

Zene (filmzene):

1. „Schubert: magyar” – A komolyzenei zenekari darabok a magyar filmek univerzumának integráns részét képezik, amennyiben maradnak a hagyományos (illusztratív, film ritmusát megadó) filmzene-funkciónál.
2. Az angolszász könnyűzenei számok – Az angol nyelvű betétdalok viszont általában a modern, nyugat-orientált fiatalság életmódját illusztrálják. Elvis Presley kedves idegen.
3. „Narratív” zene – *Macerás ügyek*: zenés film(ön)történet, ahol Jean-Luc Godard-ról, François Truffaut-ról szól a dal (Hajdu Szabolcs, 2000).

²⁵⁴ vö. Screen. Special Issue: Adaptation and the Literary Film, Vol. 43., No 1., 2002/ Tavasz, illetve Dragon Zoltán, „Filmadaptáció: az irodalom és a film végtelen dialógusa”, *Filmtett – Mozgóképes havilap* (megjelenik Kolozsváron), IV. évf. első (29.) szám, 2003 február, 8–12. o.

Zsidóság [ld. részletesen: a főszövegben]:

1. Közös sors – A zsidóság filmi ábrázolása a 90-es évekig gyakorlatilag konfliktus-mentesnek mutatja magyarok és zsidók együttélését. A Holokausztért jellemzően a németeket, esetleg egy jól körülhatárolható erőszakszervezetet (csendőrök) téve felelőssé. Zsidó és magyar sors szervesen összefonódik. A zsidó sors a magyar sors allegóriája, illetve metonímiája, s a filmekben sok zsidómentővel találkozunk. A *Szépek és bolondok* (Szász Péter, 1976) főhőse egy zsidó gyermeket kísérve önként választja a deportálást. Ezt a – még a vészkorszakban is – harmonikus szemléletet persze részben a Kádár-korszak, e filmek keletkezésének kontextusa magyarázza; igaz, e hagyomány, meggyengülve bár, de a rendszerváltás után is folytatódik (Szabó Istvánnál: *Apa, Tűzoltó utca* 25. stb.; Fábri Zoltánnál: *Két félidő a pokolban*, 1962, *Az ötödik pecsét*, 1976; Jancsó Miklósnál: *Fényes szelek*, 1969; Radványi Géznál: *Circus Maximus*, 1980; Simó Sándornál: *Apám néhány boldog éve*, 1977, *Isten veletek barátaim*, 1987, *Franciska vásárnapjai*, 1997; Herskó Jánosnál: *Párbeszéd*, 1963; Sándor Pálnál: *Szerencsés Dániel*, 1983; Gárdos Péternél: *Szamárköhögés*, 1986; valamint: Bacsó Péternél: *Hamvadó cigaretta*, 2001; Gödrös Frigyesnél: *Glamour*, 2000; Sipos Andrásnál: *Az én kis nővérem*, 1996).
2. A jóvátehetetlen Holokauszt – *Elysium* (Szántó Erika, 1986); *Senkiföldje* (Jeles András, 1993), *A Napfény íze* (Szabó István, 1998), *Első kétszáz évem* (Maár Gyula, 1985), *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2004), *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2016).
3. Titokzatos-mesés idegen (történelmi filmek) – *Tutajosok* (Elek Ildikó, 1989), *Csoda Krakkóban* (Groó Diana, 2004). A *Jób lázadása* (Kabay Barna, Gyöngyössi Imre, 1983) példa arra, hogy a filmek a különböző megjelenítési sémákat általában kombinálják: a kisfiú örökbefogadása magyarok és zsidók sorsának összefonódását szimbolizálja, de a mégoly rokonszenves idős zsidó házaspárt hosszú ideig az ablakon át, kívülről, idegenként figyeljük. Mire azután az idegenség-érzés oldódik, a kisfiú megszereti őket, elérkezik a *deportálás*ok ideje, mostohaszüleit magyar csendőrök hurcolják el.
4. A megmaradt, asszimilálódott budapesti zsidóság háború utáni identitása: amit egy-egy emlék, egy-egy szó, egy-egy könyv, egy-egy menóra őriz – *Csoda Krakkóban*, Groó Diana, 2004; Film, Surányi András, 2000; A skorpió megeszi az ikreket reggelire, Gárdos Péter, 1992; *Apám néhány boldog éve*, Simó Sándor, 1977.

FÜST, TÜNDÉREK, HÁMLÓ VAKOLAT**Budapest a magyar játékfilmekben**

Budapestnek – a magyar film Budapestjének – sokféle arca van²⁵⁵, és ritkán mosolyog. A „történelem”, a „sors” miránk, magyarokra, többnyire éppen a fővárosban csapott le: a lánchídon átmasírozik az osztrák hadsereg a *Hídemberben*. A Nap is elsötétül, a századelő polgári idillje szilánkjaira hullik szét Szabó István filmjében, a *Napfény íze*ben és Nemes Jeles László filmjében, a *Napszálltában* egyaránt. Az ostrom képei, '56 harcai pesti képek: pesti srácok, pesti üldözöttek. A modern nagyvárossá váló Budapest ígérete is csalóka: az *Így jöttem* s a *Nagy generáció* nemzedéke megcsömörlik, megbukik, megbolondul. Kocsmákban, Lipótmezőn s a temetőben verődik össze a város népe. Ám a múlt kelepcéjéből, a rendszerváltás nyomorából kikecmeregve egyre gyakrabban tűnnek fel itt-ott könyvelők, tündérek, jókedvű sírásók, simlis vigécek.²⁵⁶

Budapest háború előtti legfontosabb lakói: Kabos Gyula, s csupaszív szerelmes-párok²⁵⁷. Európai város, utcáit ritkán látni, bár anziksz-betétek azért időnként megjelennek²⁵⁸, a háború után munkások is fel-feltűnnek²⁵⁹,

²⁵⁵ „Ahogy nincs egységes városkép, úgy nincs egységes városkép-megmutatás sem”, írja Varga Balázs: „Városnézés. A kortárs magyar film Budapestje”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1., 104.o. – A Budapesti Negyed filmes számának internetes lelőhelye: <http://www.matarka.hu/lista2.php?fusz=3012>

²⁵⁶ Vö.: *Ébrenjárók* (Miklausic Bence) és *Kontroll* (Antal Nimród); Jancsó Miklós-filmek; *Valami Amerika*.

²⁵⁷ Azzal, hogy a város a harmincas évek magyar játékfilmjeiben hogyan jelenik meg, részletes cikk szól a *Budapesti Negyed* 31. számában, mint ahogy a jelen cikkben szereplő témák közül sok másról is: „A város és a mozi”, tematikus szám. A háború előtti mozirolásd: Sándor Tibor: „Rózsadombi és Váci utcai filmmesék”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1, 3–18. o.

²⁵⁸ Vö.: Hirsch Tibor: „Budapest-anziksz a magyar filmben 1945-től a rendszerváltásig”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1, 80–91.o.

²⁵⁹ „A munkásság helyzete sosem tartozott a magyar film vezető témái közé (kivéve az ötvenes évek termelési filmjeit, szocreál utópiáit, melyek sablonjai és relikviái komoly szerephez jutnak Jeles filmjében). Gábor Pál méltatlanul elfelejtett, komor

és feltűnően jól öltözöttek, mint *Makra*. Egészen a hatvanas évekig kevesen vállalkoznak arra, hogy magát a várost megmutatassák – nem is ez a célja a termelési filmeknek, könnyű vígjátékoknak –, talán csak Máriaassy mozgóképei²⁶⁰ és az óbudai *Hannibál tanár úr* a kivétel.

A hatvanas évek „nagy filmjeinek” többsége (Jancsó Miklós, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Gaál István) még vidéken játszódik. A 60-as években még elakadt az „egzisztencialistának” minősített, pesti kispolgári miliőt ábrázoló *Ötödik pecsét* megvalósítása, s helyette forgatta le, Fábri Zoltán, a kádári óhajnak megfelelő témaválasztással a *Húsz órát*. Később az efféle kényszerek gyengültek, s Fábri is nekiláthatott az *Ötödik pecsét*nek. A 70-es évekre Budapest lesz a főszereplő, ódákat zeng róla Szabó István. A 80-as években Gárdos Péter, Grunwalsky Ferenc vagy Gothár Péter már született városi rendezők.

A 90-es évek végén megjelenő új generáció, a legújabb újhullám rendezőinek egy része viszont elfordul a „valóságos” Budapesttől. Ők inkább a vidéket (Pálfi György), a vidéki városokat (Hajdu Szabolcs, Erdélyi Dániel) kedvelik, ott olcsóbb is forgatni, míg a közepgeneráció vagy fiktív városokat épít (Tarr Béla, Szász János), Erdélyben forgat, ott még olcsóbb, vagy a nagyvilág nagyvárosait mutatja be (Gothár Péter Moszkvában, Gárdos Péter New Yorkban, Enyedi Ildikó és Pacskovszky József Párizsban). De azért pesti filmek is vannak még: a népszerű filmeket, a remake-eket, vígjátékokat és zenés filmeket rendezők is újra felfedezik.

drámája, a Tiltott terület vagy Rényi Tamás Makrája inkább csak kivételt jelentett, Bacsó Péter munkástrilógiája pedig a legnagyobb jóindulattal sem tekinthető kapcsolódási pontnak. Jeles kíméletlen pontossággal mutatta meg a rendszer „bázisának”, a munkásosztálynak egzisztenciális és szellemi káoszát, amelyben szinte feloldhatatlanul keverednek „féldecik, sörök és kormányzatok”, ideologikus frázisok és olcsó slágerdalok.” Varga Balázs: „Amikor Lenin kilépett a gyárkapun. 1983 filmjei”, *Beszélő*, 1999/3. Ez azért is fontos, mert emiatt a város tere is beszűkül: vannak belvárosi utcakölykök, és külvárosi munkásszállók, de a felszabadulás után a fővároshoz csatolt alig-alig van, *legalábbis felismerhető formában*, helye a pesti nap alatt. Vagy nem részei Budapestről szóló közös tudásunknak, és nem ismerjük fel ezeket? Színes, „cschszlovák” gyárnegyedekben jár Gyarmathy Livia (*Ismeri a Szandi-mandit?*).

²⁶⁰ A *Budapesti tavasz* (1955), *Egy pikoló világos* (1955) és a *Külvárosi legenda* (1957) „a neorealizmusra jellemző atmoszférateremtő erővel mutatta be egy-egy pesti magyar bérház életét, mikrovilágát az ostrom alatt, a harmincas- illetve az ötvenes években.” Fazekas Eszter: „A magyar film fő tendenciái (1945–1979)”, <http://www.filmkultura.hu/2000/articles/essays/fazek.hu.html>

Pest a nagyváros archetípusa, Budán inkább csak villák vannak²⁶¹, esetleg még a *Moszkva tér*, s a Móricz Zsigmond körtér²⁶². A villák sajátos budai jellegzetessége egyébként, hogy perzsaszőnyeggel vannak kitapétázva, nagy bennük a rendetlenség, s nagy a szeretet²⁶³. Értelmiségiek lakják őket, enyhén neurotikus, rendes emberek, nem pedig hideg-különös újhullámos burzsoák: a villák képe a rendezők saját élményvilágának tükröi.²⁶⁴ A rózsadombi villák az odalent pesten tomboló erőszak előli elmenekülés lehetőségét is nyújtják, vérzivataros időkben rejtekhelyként is működnek.

Rémálmom és száműzetés

A magyar filmek nagy része, mint azt e kötetben sok-sok példával illusztrálom: történelmi film. S van egy másik fontos jellegzetessége is, amely már-már megkérdőjelezi, hogy egyáltalán lehetséges-e a magyar film Budapest-képéről önmagában írni: a magyar moziban ugyanis a nyugat-európainál jóval több az irodalmi adaptáció; így először a 20. századi magyar *irodalom* Budapest-ábrázolását volna érdemes megvizsgálni. Itt most – terjedelmi okokból – mégis megelégedünk a játékfilmek Budapest-ábrázolásával.

Budapest emlék-város, rémálmom-város, a képzelt, rettegett múlttal határos. A *Tűzoltó utca* 25. lakói ébren álmodnak. E Ferencvárosi bérházban hol a kommunistákat, hol a zsidókat, hol a burzsoáziát (arisztokráciát) üldözik, keresik, bújtatják, siratják. Nincs menekvés: a ház magába zárja lakóit, s lakói szörnyű múltját. Metonímia e ház: jelentése Budapest (Magyarország). A *Bizalomban* is egyetlen ház a színhely: félreeső külvárosi albérlet a menedékhely, ahol két egymás számára vadidegen embert zár össze az üldözött-sors: álmából riasztja fel egyik a másikat, hogy megtudja, bízhat-e benne.

²⁶¹ A *Rózsa éneke* (Szilágyi Andor, 2001); *Elysium* (Szántó Erika, 1986), *Rózsadomb* (Cantu Mari, 2004), *Szamárköhögés* (Gárdos Péter, 1986).

²⁶² A körtér sokszor feltűnik: Szabó: *Te*, Gothár Péter: *Melodráma*, Zolnay: *Próféta voltál szívem*.

²⁶³ Mészáros Márta funkcionáriusai kivételt képeznek. A *Napló* születésnapjára zsúrnak színhelye egy sváb-hegyi villába, ahova írhatnám pártfunkcionárius költözött be a családjával: a nómenklátúra imitálni próbálja a környék korábbi lakóinak öltözködési, szórakozási szokásait, de groteszk vergődése láttán bebizonyosodik, hogy csak a falak maradtak, a világ, a város megváltozott.

²⁶⁴ Vannak kivételek, különösen a populáris filmek, pl. a *Meseautó* (Kabay Barna, 2000).

A rémálmok gyakran beteljesednek: a város lakói elhagyni kényszerülnek Budapestet. A *kitelepítéseket* Bacsó Péter az elsők között vitte filmre: egy szép klasszicista villa lakóját, az ünnepezt fiatal színésznőt, s egész fővárosi életét (egy tükrös Empire fésülködőasztalt, egy zongoraszéket, két bőröndöt, egy kalapdobozt és egy összegöngyölt perzsaszőnyeget) felpakolják egy teherautó platójára. Irány az Alföld. De ők legalább visszajöttek.²⁶⁵

A *Naplóban* Julcsi mostohaanyját börtönigazgatóvá nevezik ki, ezzel egészül ki az 50-es évek pesti korrajzának metafora-készlete. Fogdából egyébként sincs hiány, *Budapest-börtönváros* évtizedek óta foglalkoztatja a rendezőket: a *Szerelem*, a *Tanú* történetében a börtön nem metafora. A *temetetlen halottban* pedig a börtöncella bizonyos jelenetekben egyenesen Nagy Imrével egyenrangú főszereplővé lép elő. Elátkozott város. Átkok s bombák hullnak lakói fejére; el kell hát bújni, akár a föld alá is: az *óvóhelyre*. A *háború és 56 visszatérő színhelye* a pince: sírás és szerelem, veszekedés, halálfélelem. Mint cseppben tenger, ha éppen nem bombáznak: az óvóhely is a hétköznapi pesti világa. A kisemberek világa, akiken mindig átgázol a történelem, de az ostrom végeztével élve másznak elő a romok alól.

A megkínzott, megalázott egyszerű emberek városa, csapda, mely foglyul ejti őket, a II. Világháborúban és 56-ban egyaránt. Rabul ejt ez a város: *menekülni lehetetlen, akinek mégis sikerül, az örökre boldogtalan lesz*. Ezt legmegkapóbban Szabó István *Szerelmesfilmje* ábrázolta. '56-ban a lány kimegy, a fiú marad²⁶⁶; a franciaországi viszontlátás: beteljesülés és kudarc egyúttal; új életük folytatódik, nem a régi kezdődik újra; mindketten boldogtalanok *kicsit, a nosztalgia fáj* (vö.: *A nagy generáció*, ahol Makai így szól Rébhez, a húsz év alatt történeteket összefoglalva: „Csak mi ketten vagyunk emberek ebben az egész városban. Tudod mi lett a többiből? Kísértetek. Akvárium.”). Mégis, s ez a düledező múlt ajándéka: *Budapecsten boldogság felnőni*. Legyen bár sztálinizmus, háború. Mert hatalmas halak úsznak Szabó fürdőkádjában, és a május elsejei felvonulásra készülve is lehet csókolózni. Eleinte a túlélés önmagában is nagy dolog. Később egyre jobb a buli, a Metró klub, ahová boldogan viszi Amerikában felnőtt lányát, húsz év után „a Réb”. Az ifjúsági parkról nem is beszélve – *Szép leányok ne sírjatok!*, dalolja Mészáros Márta.

²⁶⁵ *Té rongyos élet!* (1983); szintén a kitelepítéseket ábrázolta Téglásy Ferenc (*Soha, senkinek*, 1988), saját családjának elűldözését a fővárosból. A Vészkorszakról lásd: lent.

²⁶⁶ Ugyanilyen megrázóan ábrázolja a határról való visszafordulást, a visszatérést Budapestre Mezei András és Sándor Pál *Szerencsés Dánielje*. Menekülni kell, mégis lehetetlen.

Gothár Péter Pierre-je cinikusan foglalja össze a tanulságot, a *Megáll az időben*, amikor barátja mégis a maradás mellett dönt. Szomorú jövőt jósol az otthonmaradóknak: az örök részegségen a tanárnő anyai keblei aligha enyhíthetnek, a polgári lakások fürdőszobája a magas plafon alatt ürességtől kong. A film epilógusa szerint a jóslat beteljesül, a szerelem elmúlik, csak a *húgyszagú bérházak* műtermésköve örök. Nehezen múlnak a sörök. Örkeny és Makk Károly *Macskajátékában* a szétszakított testvérpár, a Szkalla-lányok *áthatolhatatlan határ* két oldalán élnek. A budapesti történet ér szomorúbb véget, bár a bajor szál sem vidám.

A bezártság, az emigrálás lehetetlensége a *Csinibabától* a *Világszám!*-ig, az utóbbi évek népszerű filmjeinek is témája. A város láthatatlan mágnesként szippantja magához a pestieket, szaladni kell, menekülni nem lehet: „itt élned, halno-o-d kell”. Maár Gyula az *Első kétszáz évemben*, melyet a valóság, Királyhegyi Pál élete ihletett, szintén a *mágnes-effektust* (*Himnusz-hatást*) illusztrálja: Amerikából, Angliából tért ő haza Pestre, „még épp időben, hogy le ne kesse az Auschwitz-i csatlakozást”. Csodával határos módon mindezt megírhatta a Háború után.²⁶⁷ A lélektan metaforakészletével élve: a *Budapesti tavasz* rendezőjének, Máriássy Félixnek az osztályban végzett Szabó István filmjeiben fel-feltűnik a rakpart, s ekkor a város „nem mint természetes élettér vagy mint atmoszferikus háttér jelenik meg, hanem mint a tudattalan, a szorongások, az árnyékszemélyiség tükre.”²⁶⁸ A *randevúk s az üldöztetések színhelye egyszerre, a magyar értelmiségiek* életének, halálának helye Máriássy, Szabó, Elek Judit Duna-partja.²⁶⁹ A budapesti zsidóság sok filmben felbukkant az múlt évtizedekben, de ritkán „főtéma”; a magyarázatul kínálkozó pszichológiai metaforák és analógiák – elfojtás, büntudat stb. – mellett, helyett ennek magában a holokausztnban, az azt megelőző ún. őrsegváltásban, és az elmúlt rendszer kultúrpolitikájában is kereshetjük az okát.²⁷⁰ A túlélők: a Garas-játszotta

²⁶⁷ A II. Világháborút indokolt nagybetűvel, sorszám nélkül írni: az 1914–18-hoz képest sokakkal-sokkal többször szerepel, s ez is, gyakorta túlmutat önmagán: a szenvedés, a rombolás, a fájdalom s a túlélés allegóriája.

²⁶⁸ Fazekas Eszter: „Ez egy huzatos és kalandos hely. Budapest lírája az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek magyar filmjeiben”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1, 46–68. o.

²⁶⁹ A közönségfilm persze megpróbálta visszahódítani a rakparti lépcsőket a Történelemtől (pl.: *Házasságból elégséges*, Wiedermann Károly, 1961).

²⁷⁰ Vö.: Surányi Vera (szerk.), *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmben*, Magyar Zsidó Kulturális Egyesület – Szombat, Budapest, 2001. Különösen: Sándor Tibor: „Őrségváltás előtt, őrsegváltás után. Zsidóság a magyar filmparban és a magyar játékfilmben (1930–1945)”, Varga Balázs: *Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmben 1945 után*, Halász Tamás: „Az illusztrációtól a nagytólalig. Szabó Ist-

örök zsidó, régi fotók, egy-egy szó, például: „mesüge”²⁷¹. És maguk a (nora-i) emlékezhelyek.

1956 is tragikus, de közösség- és emlékeremtő eseményként vonult be a filmtörténetbe: a macskaköveken megállíthatatlanul végiggördülő szovjet tankokra egy emberként gyűlölettel tekintenek a pestiek. Olyannyira, hogy ezek jobbára „távolítva”, általában korabeli archív-felvételeken jelennek meg (a *Temetetlen halottban* pedig nagyotálban, trükkel klónozták a Hősök terén nyüzsgő tankokat). A *Szerelmesfilm*ben s a *Világszám!*-ban is látható egy jelenet: ártatlan egyszerű emberek kenyérért állnak sorba, amikor valaki valahonnan lőni kezd rájuk. *Gyakran nem tudni, ki lő, s miért*. Viszsa az óvóhelyre! Koltai Róbert filmjének hősnője halálos sebet kap, mint ahogy a *Másik ember* főszereplője is; a képmezőn kívülről, a ködből érkezik a gyilkos golyó. Nem elégséges az a magyarázat, hogy a forgatókönyvírók tollát a cenzorok tartották, hiszen az „'56-ban mindenki áldozat” narratívája a rendszerváltás után is megmaradt, példa rá a *Telitalálat* is.

De az is fontos, hogy – mint azt Gárdos Péter és a *Szamárköhögés* példája mutatja – a legdrámaibb pillanatokat is *ironiával* fűszerezve mutatják be: az anyós kenyérrel a hóna alatt tér haza, leteszi az asztalra. A lánya felsikolt: „majdnem lelőttek”, Törőcsik anyuka kaján, szenvtelen válasza: „rajtam nem fog a golyó”. De ironikus Szabó is, amikor az *Apa* hőse életét kockáztatva elszalad egy zászlóért, s mire az egyetemre visszaér, ott már sok száz nemzeti lobogót gyűjtöttek össze. Nincsenek hősök.

A forradalom után folytatódik az urbanizáció; feljönni Pestre, új életet kezdeni: a magyar film az 50-es, 60-as évek nagy társadalmi-földrajzi mobilitási folyamatait híven tükrözte (Makk Károly: *Megszállottak*, Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*; Gaál István: *Zöldár*; majd Kósa Ferenc; később: Maár Gyula – Moldova és a *Malom a pokolban*, Gazdag Gyula – Balzac és az *Elveszett illúziók*). De a felköltözés, a felemelkedés kísérlete gyakran jár kudarccal.

A sok megpróbáltatás dacára ifjúkorának Budapestje kinek-kinek édes emlék. Nemcsak Szabónak az úttörőszerelem, de Tímárnak is az angolok feletti győzelem: az ötvenes évek. Nemcsak András Ferencnek a Metró klub, de Gothár Péternek is a gimnáziumi bulik: a hatvanas évek. A nosztalgia tárgya szinte bármi lehet (Szolcsenyicintől, Kertészről tudjuk). Nosztalgiával gondol vissza Gödrös az üldöztetések idejére (amit nekik sikerült túl-

ván filmjeinek zsidó motívumai” és Gervai András: „Tabuk, tilalomfák, öncenzúra és asszimiláció (avagy miért nincsenek teljes zsidó sorsok magyar filmen) – kereszthal-beszélgetés”.

²⁷¹ Gárdos Péter filmjének, a *Skorpió megeszi...* címűnek a kellékei.

élni), és Bacsó Péter is a háború alatti Budapest, Karády és Süti Budapest-jének kocsmáira, és finom szalonjaira, dohányfüst-tompította csillogására. Szabó Istvánt a perzsa varázsszőnyeg időnként még távolabbi múltba repíti: a Monarchia korába. Amikor a legidősebb Sonnenschein feljön Pestre, ez egy dinamikusan fejlődő európai nagyváros (a Lumière-fivéreknek a *Napfény* ízében idézett korabeli filmfelvételei is ezt mutatják, fiáker fiáker hátán). *Van mit visszasírni*.

Kopott, málladozó, sötétszürke város

S hogy van mit visszasírni, azt a város jelenlegi állapota is jelzi. A bérházakat a *lassú enyészet* költői szépségű, hámló vakolatú metaforákká formál: Pest fokozatosan leépül. A sárga keramitkockák megrepedeznek. A gombokat alá kell dúcolni, nem tudnak már az idővel dacolni. A leépülés végső stádiumát közvetlenül a rendszerváltás után éri el a Duna királynője: lakói vegetálnak, falai dűledeznek (Szomjas, Grunwalsky).

A szürke pesti alapszín, azon belül is a sötétebb tónusok.²⁷² A Budapesti iskola rendezői, Rouch magyar követői a magyar főváros poklának bugyraiba is aláereszkedtek. Dokumentumértékűek Dárday István, Erdőss Pál filmjei, a korai Mészáros Márta-filmek, de a pesti *Négyszáz csapás*, *A kis Valentino* is²⁷³. Városszéli kollégiumokban járunk, üzemi klubokban és rockkoncerteken. Mindenütt dohányfüst. A belvárosi utcák hétköznapi forgataga, az élénk autóközlekedés *modern város* képét mutatják. Időnként mindez csak zajkulissza. Tekintélyt sugárzó, vastag falú iskolák, és néptelen templomok is vannak a városközpontban. *Ezekbe az iskolákba jártak rendezőink*, a középgeneráció színe-java.

Két 1985-ös film, *Idő van* (Gothár Péter és a *Falfúró* (Szomjas György), a sötét víziót groteszk és színes poénokkal fűszerezte: Szomjas lakótelepén egy rózsaszín Trabant parkol a ház bejáratánál, Andorai Péter lila mele-

²⁷² Bikácsy Gergely írja például *A kis Valentinóról*: „Hősei buta álvilágban élnek, de az a világ nagyon is valóságos, a szürkeség olyan mélyen átfest, hogy közelít az abszurdhoz”, <http://www.filmtortenet.hu/object.55AFA90C-5226-458F-8018-F6B3191B9FB9.ivy>

²⁷³ Dárday István: *Filmregény*, Tarr Béla: *Családi tűzfészek*, Mészáros Márta: *Ők ketten, Kilenc hónap*, Erdőss: *Adj király katonát stb.* *A kis Valentino* Budapest-képéről – melynek egyik címváltozata *Budapesti Ballada* volt – részletesen ld.: Gelencsér Gábor: „Hármasút. A város mint stilizált tér Bódy Gábor, Jeles András és Gothár Péter egy-egy filmében”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1 („A város és a mozi” tematikus szám), 69–79.o.

gítóben lép fel, majd egy piros-fehér Volga is feltűnik. Joghurt zuhan alá a sokadik emeletről és szétloccsan a betonon. Sötét folyosók, szétzilálódott házasságok. A főhős rémálma – lezuhan a ház tetejéről – Szabó István *Édes Emma drága Böbe* című filmjében válik valósággá, ahol az egyik lány így vet véget az életének.

Grunwalsky és Szomjas (*Kicsi de erős, Könnyű testi sértés* stb.) Budapestje a Kovács András Bálint tanulmányában 1987–94-re datált „fekete széria” előhírnökei, s egyúttal megteremtői.²⁷⁴ A városban reményvesztettség és erőszak lakik. Szeretettelen, fedél nélküli (vagy komfortos lakás nélküli), *másnapos*, félhomályban élő, kézikamerával felvett lúzerek, akik az udvaron részegen verekednek, életük: kocsmákból a sötét lakásokba és vissza.²⁷⁵ Börtönből ki, börtönbe vissza. (A macsó magyar filmesek szerint egyébként – e Nagy társadalmi-gazdasági válságban – minden pesti nő elkurvulhat, vö.: *Könnyű vér, Falfúró, Édes Emma...*). Egyre pestibbek ezek a mozgóképek, de horizontjuk a külső kerületek irányában nem zárt: „Szomjas György nyolcvanas években készült filmjei határozott mozdulattal metszettek ki egy területet maguknak Budapest térképéből. Már 1979-ben a *Kopaszkutya* diadalmasan bevonult Kőbányára, a magyar filmek által addig nem nagyon mutogatott munkáskerületbe, és becserkészett egy olyan szubkultúrát, a külvárosi fiatalok világát, amely szintén alig tűnt fel korábban a magyar vásznon [...], majd a rákövetkező filmekkel (*Falfúró, Könnyű vér*) a munkásnegyedekből átvonultunk a VIII. kerületbe.”²⁷⁶

A 90-es években megmarad az alkohol, de mellé fokozatosan felzárkózik a *kábítószer*.²⁷⁷ A függés a város kontúrait elhomályosítja. A *Felhő a Gangesz felett* például egy udvari, alagsori sötét lakásban játszódik nagyrészt; az örök magyar (pesti) kisember, Kovács Lajos, lakik a szomszédban. A *rev party*-kat is éjszaka tartják, a *Dealer* heroinfüggő evangélistája német, Budapestje nem felismerhető. Ezek már egy képzelt európai nagyváros képei. Ennek az imaginárius városnak, ami kicsit Budapest, kicsit Bécs, Párizs stb., Enyedi Ildikó, *Az én XX. századom* mutatta meg a szépsé-

²⁷⁴ Kovács András Bálint: „A film szerint a világ”. Budapest, Palatinus, 2002., 252–254.o.

²⁷⁵ Jellemző, hogy még az olyan könnyedén groteszk, abszurd vígjátéknak is, mint az *Ördög vigye* (Pajer Róbert, 1992), melyben Psota Irén *alias* a Sátán Budapestre látogat, hangulatfestő jelentként szerepel egy sötét kocsmái tabló, *autentikus*, tompa vigyorú, beesett, széles arcú alkoholisták helyezik el a filmet időben és térben: Budapest ma.

²⁷⁶ Varga Balázs: „Városnézés”, id. mű.

²⁷⁷ Dettre Gábor *Felhő a Gangesz felett* 2002, Dér András *A kanyaron túl*, 2002; Fliegauf Benedek *Dealer* 2003 stb.

gét, a rendszerváltáskor. Három évvel később az Enyedi felnőttmeséjénél nyersebb *Gyerekgylkosságok*, Szabó Ildikó filmje, másféleképpen vezet át a „valóságos” Budapestről a poszt szocializmus fabuláris világába, ahol a lakótelep kontúrjai s a Duna még talán felismerhető, de a város már nem azt jelenti, ami, hanem azt: *Nagyváros, a civilizáció peremén*.²⁷⁸ A *Meteo* (Monory Mész András, 1989) elhagyatott üzemcsarnoka az szintén az elidegenedett nagyváros univerzális képét tükrözi.²⁷⁹ Budapest a *modernitás árvája*.

Az utóbbi évek dogma-filmjei, Fliegauf Benedek, Mundruczó Kornél, a *Rengeteg*, a *Szép napok* időnként „rángató”, zilált kézi könnyűkamerás felvételekkel, sok *premier plánnal*. A tér-idő koordinátákat is összezavarják: Budapest kegyetlen Nagyváros, valahol (Közép-)Európában. Mundruczó filmjében nemi erőszakba torkolló szadista szexuális aktus zajlik ott le, egy elhagyatott parkolóban, *tátongó térben*, amely Orson Welles *Per*-adaptációjának zárójelenetét, a szűk közép-európai nagyváros hirtelen végtelenre tárgult ürességét idézi. Abszolúttá nő az abszurd erőszak, ösivé tárgul. Mispál Attila filmjében is: *A fény ösvényeinek* Budapestje kétarcú város: modern metropolisz, de a felszín alatt ég az *underclass* parázs; csak ideig-óráig hallgat a mély, míg végül lángra lobbantja a fecsegő felszínt.

Ám a magyar film korábban is került a könnyen azonosítható háttérre. A *századfordulós romantikus-eklektikus-neo Pest*, illetve (ritkábban) a lakó- és gyártelepek, bérkaszárnnyák világa, mint jellemző, koherens miliő, jelenti Budapestet a filmvásznon²⁸⁰. Az öncélú dunai panoráma, a *képeslap-szerű városábrázolás a magyar filmtől idegen*, a magyar filmesek az „anziksz hiányának mesterei”²⁸¹. De miliőt teremt és miliőt keres a film: a belváros déli fele (*Lipótváros*), *Terézváros és Ferencváros* az örök Pest (vö.: Szabó filmjei, a Fábri Zoltán-féle *Pál utcai fiúk*), a kettő között, a Józsefváros hasonló, de „etno-hangulattal” fűszerezve. Ismerős, de rosszkedvű városrészek. Egyszerű emberek és (lecsúszó-félben lévő) kispolgárok, félőrült értelmiségiek egyaránt laknak erre. Hámlik a vakolat, poros-szürke, ahol még megmaradt, műkö, kecses függőfolyosó, kovácsoltvas korláttal,

²⁷⁸ Vö.: Györfly Miklós: *A tizedik évtized: A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Palatinus – Nemzeti Filmarchívum, 2001, p. 279.

²⁷⁹ A *Kopjások* (Palásthy György, 1975), a *Befejezetlen mondat* (Fábri Zoltán, 1974) Horthy korszakának gyarai még egészen más képet mutatnak: igazi munkások nyüzsgnek az udvaron, s az igazgatók emeleti irodájukból figyelik a nyüzsgést.

²⁸⁰ S ha mai állapotában – a város vizuálisan mégsem elég koherens, akkor digitálisan kicsit „besegítene”, mint Koltai Lajos a pesti külsőknél a *Sorstalanságban*.

²⁸¹ Hirsch Tibor: id. mű.

aládúcolva. Valaha Bécset majmolta ez a város. Szabó István filmjei kanoizálták ezt a várost²⁸².

Az új magyar közönségfilm is a Józsefvárosban próbálkozik: A *Közel a szellemhez* sztorija a pesti kínai miliót ismerő társadalomtudós számára valószerűtlen, „mitikus, szimbolikus”: rendőr főhőse a VIII. kerület képzeletbeli kínai negyedében szolgál, és itt szeret bele egy kínai prostituáltba²⁸³. A magát autentikus józsefvárosinak valló Oláh J. Gábor ábrázolta romák képe sem feltétlenül árnyaltabb: „Rómeó ezúttal szegény muzsikuscsalád fia [...] Júlia, azaz Ji-Lang a kínai maffiával rokonságban álló kereskedőcsalád lánya...”²⁸⁴, de helyettük a Gálvölgyi-alakította karikaturisztikus maffiózó roma-nagybácsi áll a reflektorfényben. „A nyolcker a mulatóival, a kurváival, a maffiózóival, a legkülönbözőbb országokból érkezett lakosaival betölthetné azt a szerepet a magyar filmben, mint a franciában a Pigalle, az Amerikában a Chinatown”²⁸⁵, de az erre irányuló kísérletek eddig kevés sikerrel jártak. Kivételként Gauder Áron rajzfilmje, a *Nyolcker* erősíti a szabályt. A mese és a *szociofilm* ötvözése játékfilmben azért nem valósulhat meg, mert a *Józsefváros csak képzeletben olyan*, amilyennek lát(tat)ni szeretnék, építészeti és valóságban nem különül el a környező (*nota bene* német gyökerű) polgárság lakta városrészek stílusától: „tipikus” Pest – Jelles így is ábrázolta²⁸⁶. Tehát a kortárs magyar film talán félreérti, hiszen „egzotikus” romák és ázsiaiak, utcalányok és banditák mellett (helyett) inkább csak „öslakos” nyugdíjasok és hétköznapi szegények lakják.

A Ragályi *Csudafilm*jében ábrázolt Budapest nagyrészt megfelel a rendszerváltás utáni magyar film Grunwalsky és Szomjas, az „új” Jancsó Miklós, vagy éppen Böszörményi Zsuzsa nevével fémjelzett vonulatának, a lecsúszott, rendszerváltás-vesztes részek és ügyeskedők, a „redukció és rombolás”²⁸⁷, a bűnözők és áldozatok világának.²⁸⁸ Ez a *művészfilm és*

²⁸² Ld.: Varga Balázs, Fazekas Eszter, *id. mű.*

²⁸³ Nyíri Pál: „Párhuzamos globalizáció. Kínaiak Magyarországon”. In: Kovács János Mátyás (szerk.): *A zárva várt nyugat*. 2000 Könyvek – Sík Kiadó, Budapest, 2002, 146. o.

²⁸⁴ Stóhr Lóránt: „Józsefváros – Chinatown”, *Élet és irodalom*, 2004. április 9.

²⁸⁵ Stóhr Lóránt: *uo.*

²⁸⁶ A Jelles András rendezte Kis Valentinban „így ad otthont a VIII. kerületi bérház sokat megért lakásszínvona olyan történelmi szürreáliának, ahol a német akcentussal beszélő monarchiás múlt vész össze a hatalom bikkfanyelvét beszélő rendőreljennel – s közben a színen lángoló pongyolában vonul át az örökkévalóság Amáliája”, Gelencsér, „Hármasút”, *id. mű.*

²⁸⁷ Györffy Miklós: *id. mű.*, 302.

²⁸⁸ Csala Károly: „Helyzetkép a magyar filmről”, <http://www.filmkultura.iif.hu:8080/1999/articles/essays/csala.hu.html>

közönségfilm közös toposza (vö.: az *Egy hét Pesten és Budán* brutális maffiaakciójával). *Nyomor, kilátástalanság, bűnözés* (a hajléktalan-banda fegyveres bolti rablásra készül, de Kern elkésik, mikor odaér, éppen a rendőrök vezetik el a társait). Ennek a szörny-Budapestnek az ellenpontjaként jelenik meg a krétai paradicsom. A görög szigeten, tábortűz körül ülve mesélik az entellektüel-hajléktalanok, hogy a sors miféle válogatott csapásai következtében veszítették el a fedelet a fejük fölül. Minden történet valóságos vádirat a rendszerváltás utáni Magyarország s Budapest ügyében.

A tűzfalak hatalmasak, *az űr időnként tátong*. A *filmes jel referenciális funkciója, maga a városábrázolás, játékfilm esetén eleve nem tartozik a fő funkciók közé*, általában homogén filmes miliót, illetve kulisszát keres a rendező. Ugyanakkor a valósághűséget, a történetileg hiteles városábrázolást gyakran számon kérik rajta a nyilvánosságban, mint tették azt egyes nézők Szabó vázlatos történelmi freskója, a *Napfény íze* láttán²⁸⁹. Az alkotók időnként mégis engedményt tesznek a referenciális elvárásnak, s ilyenkor mégiscsak előkerülnek az anzikszok: halászbástya, dunai panoráma, parlament; jobbára a filmek prologusában, vagy még inkább: epilógusában.²⁹⁰ A rendező általában a mű végén vezeti vissza a befogadót a valóságba, ekkor érezheti úgy a néző, József Attilával: „íme hát megelétem...” hazám fővárosát.

Vannak olyan épületek, utcák, helyek, rendszeresen visszatérő forgatási helyszínek, melyeket csak a bennfentes pestiek ismernek (fel), s vagy kelle-mesek (Gozsdu udvar, Mikszáth tér, Iparművészeti Múzeum), vagy meg-hökkentőek (Papnövelde utca, János kórház), vagy félelmetesek (Péterfy Sándor utcai kórház, egyes lakótelepek). Általában még a Váci utca is mint „tipikus nagyvárosi bevásárló utca”²⁹¹, s nem mint „a Váci utca” tűnik fel. S mikor hősünk hazafelé igyekszik – a ház falán foszló vakolat –, a sötét kapualjhoz érkezve lelassítja lépteit. Vágás.

Van persze, hogy a múlt rekvizitumait, emlékezhelyeit nem csak a lassú enyészet de a tökéletes megsemmisülés is fenyegeti: a bombázások, s a bontás. Utóbbi, egyfajta városi apokalipszis, lidérces álmok szülője, a *Tűzoltó utcában* és a Rózsa Ferenc utcában egyaránt.²⁹²

²⁸⁹ Ld. részletesen: Erőss Gábor: „A magyar film emancipációja”, 2000 – kultúrafinanszírozási különszám, 2004, 25–40. o.

²⁹⁰ Hirsch Tibor, *id. mű.*

²⁹¹ *Napfény íze, Egy hét Pesten és Budán* stb.

²⁹² Kézdi-Kovács Zsolt: *Kedves szomszéd*, 1979.

Polgári lakások perzsaszőnyeggel, dohányfüst

A kissé kopott perzsaszőnyeg egyszerre hoz létre meleg s egyúttal ódon atmoszférát, megteremti a háború előtti polgári lét s a szocializmus értelmiségi miliője közötti kontinuitást. Mint ahogy a táncórák is.²⁹³ (Ez a kellék a rendszerváltás után eltűnik). Gothárnál a perzsaszőnyeg ellenpontja a hideg külvilág: a *Megáll az idő* táncórája, dohányfüst nélküli ködje a táncteremben és a plafonon pislákoló neonok már elszakadnak a *Cha-cha-cha* kisrealista ábrázolásmódjától. Az '56 utáni másnaposság még mindig tart. A boldog békeidők iránti nosztalgia is pislákol, az öreg zongoristánő alakja, hasonlóan a *Tanú* logopédusához, vagy a *Szerelem* mamájához e város háború előtti lakóinak emlékét érzi, arcvonásaival, előkelő megjelenésével, de akcentusával is.

Fábrinál, az *Ötödik pecsét* füstös alagsori kocsmája békés, barátságos, bensőséges közeg – elzárva a külvilágtól, a kint dúló véres háborútól (a menekülők elől a szó szoros értelmében elzárkóznak). Fellélegeznek, amikor a rádió bemondja, hogy a bombázók Miskolc felé tartanak, s iszogatnak tovább. De aztán rájuk tör a Történelem, a nyilasok: elhurcolják, megkínózzák őket. Egy kivételével nem élnek túl. A film zárójelenetében az egész város romhalmazzá válik; egyetlen felnőtt túlélő van, s az elbűjtött ártatlan gyerekek.²⁹⁴ Ezt a várost egyébként minden filmben újra és újra lerombolják, a *Budapesti tavasztól*²⁹⁵ kezdve az *Eldorádóig*; és mindig *romos expresszionizmusa teszi széppé*.

A BUÉK!-ban (Szörényi Rezső, 1978) is megjelenő füstös bárók, kocsmák, tört fényű lakásbelsők Budapestjének miliójét Gothár Péter neve fémjelzi: „Olyan a város mint egy akvárium, amelyben szép lassan mindenki meg-

²⁹³ vö.: *Megáll az idő* (Kovácsi János, 1981).

²⁹⁴ Erőss Gábor: „»Le cinquième sceau« : La morale de l'Histoire”, *Degrés : Revue de synthèse à orientation sémiologique* (Bruxelles), Numéro 109-110, printemps-été 2002, pp. g 1-27.

²⁹⁵ A kulisszák – a filmbéli Budapest – felépítése összetett társas folyamat, melynek különösen fontos szereplői a díszlet-, illetve látványtervezők. Mivel ennek részletes elemzésére itt nincsen mód, ezt most egyetlen rövid idézettel kívánjuk illusztrálni, érzékeltetni: „Mivel én nem éltem át az ostromot Budapesten, elmondattam magamnak sok személyes történetet. Az volt a célom, hogy ezekkel a helyszínekkel a legelevenebb emlékek sorozatát ébresszük föl a nézőben, s áttanulmányoztam Zádor István azonos témájú albumát, a Kiscelli Múzeum anyagát és egyéb képeket a körülzárt, romos Budapestről, az Egyetem térről.” In: „Felöltöztetni a teret, mint az embert... – Beszélgetés Romvári József díszlettervezővel” (készítette Fazekas Eszter), <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/profiles/romvari.hu.html>

fullad, de a víz eközben csendes, langyos, simogató”²⁹⁶, írja Gelencsér Gábor a 79-es *Ajándék ez a nap*-ról. A rideg külvilág egyre kevésbé ellenpont: a film zárójelenetének neonfényű aluljárója egyesíti a lakások nyomasztóan szűk zárt terét a közterek idegenszerűségével. 92-ben egy ilyen aluljáróban végzi Emma is, az orosztanárnő; ő legalább nem lett öngyilkos: „megjelent a mai nap”... Tarr Béla, *Őszi Almanachja* úgy „ont monoton bút konokon és fájón”, egy teljesen stilizált, hervadó, avarba süppedő lakásbelsőben, hogy közben végig Pesten maradunk.

*A modernista belsőt is megtölti a dohányfüst*²⁹⁷: elkeseredett entellektüelek emésztik magukat, s elbeszélnek egymás mellett, minden szavuk falra hányt borsó, s mintha a *Falaknak* beszélnének. Érdekes, hogy mennyire nem vonzódtak rendezőink e modern színhelyekhez (a Budapesti iskola kivétel), inkább otthon érezték magukat a pesti bérházak világában. Néhány év leforgása alatt hét film is készült a lakástémáról, az elérhetetlen álomról, a lakásszerzés kálváriájáról.²⁹⁸ A hősök szenvednek, fulladoznak a zsúfolt albérletben, menekülnének onnan, kerül, amibe kerül (*Ajándék ez a nap*), válogatott trükköket bevetve (Kézdi-Kovács Zsolt *Kedves szomszéd*, 1979), esetleg illegális lakásfoglalóként (*Családi tűzfészek*, Tarr Béla, 1977).

Az entellektüel miliő, a Budapest-Atlantisz világa, a magyar-zsidó Budapest²⁹⁹, amit legutóbb Koltai Lajos, sok-sok sok pesti film operatőre skiccelt fel a *Sorstalanságban*, tipikus polgári lakás: stílbútorok, koltais (mézbarna) tompa fény, porcelán-étkészlet, és az elmaradhatatlan perzsaszőnyeg. A szintén irodalmi alpanyagból gyúrt *Film* (Surányi András, 2000), a személyes élményekből, emlékekből építkező *Apám néhány boldog éve* (Simó, 1977), vagy

²⁹⁶ Gelencsér Gábor: „Hármasút. A város mint stilizált tér Bódy Gábor, Jeles András és Gothár Péter egy-egy filmében”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1, „A város és a mozi” tematikus szám.

²⁹⁷ A dohányzás a magyar moziban nem beszélgetések kelléke, hanem jobbára idegességet, elkeseredettséget, kommunikációs zavart fejez ki.

²⁹⁸ A pesti lakás-mizéria filmi megjelenítéséről részletesen ír Fazekas Eszter és Gelencsér Gábor, a már idézett *Budapesti negyed* tematikus számban.

²⁹⁹ A filmvásznon látható történelmi Budapest is lehet képzeletbeli város: egybefonódik, eggyé válik Groó Diana filmjében Budapest és Krakkó (*Csoda Krakkóban*). A két város egyazon idealizált közép-európai múlt – Jiddischland – része, szétválaszthatatlanul: „Hét éve Chagall-festményeket festettünk a Holló és a Kazinczy utcai parkoló tűzfalára a *Kazinczy utca* című kisfilmemhez... Kardos Sanyi operatőr beszélt rá, hogy a *Csoda Krakkóban* egyik jelenetét a fal előtt vegyük... S a kész filmben is benne van, ráadásul úgy, mintha nem pesti, hanem krakkói helyszín lenne, mert egy krakkói jelenetnek a folytatása.” In „...mert ők én vagyok már...” – Beszélgetés Groó Diana filmrendezővel (készítette Sulyok Máté), <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/profiles/groo.hu.html>

a *Skorpió megeszi az ikreket reggelire* (Gárdos Péter, 1992), ugyanezekben a lakásokban játszódik (néha szó szoros értelmében: van a rendezőknek néhány stúdió kívüli törzshelye az V. kerületi bérpalotákban). Ehhez a hely- és korrajzhoz hozzátartoznak a sárguló fotók s a nyugatos (urbánus) kultúrájuk is.

Tündérmese, imago mundi

A tündérmesés Budapest az utóbbi 10-15 évben vált igazán gyakorivá a filmvászonon. Van, hogy a megszokott, szürke, omladozó, bűnös hétköznapiokból *kiemelkedve* a történet egy pontján a szó szoros értelmében levegőbe emelkedünk, mint az *I love Budapest* (Incze Ágnes) üldözött hősei. Mesevilág az égben, mesebarlang a föld alatt (*Kontroll*). Talán sem a nyugati koprodukciós partnerek, sem a plázák népe nem kíváncsi a kisrealista nyomorra s a történelmi sorstragédiákra. A fiatal filmesek tudatosan szakítottak ezzel a hagyománnyal. A szakítás „főideológusa” Janisch Attila volt, de a Madzag Filmegylet tagjainak többsége is – minden Simó-hűségük dacára – eszerint gondolkodnak, filmeznek.

Az előzmények a *Valahol Európában* komoran expresszionista, titokzatosan mesebeli Budapest-ábrázolására, de főleg Szabó programadó városfilmjére, a *Budapesti mesékre* nyúlnak vissza. A háború után a túlélők egy halottnak látszó tipikus pesti villamost visszaemelnek a sínre és, együtt, feltámasztják a várost. Szintén mese, a régi Pestről, a *Régi idők focija* vagy az *Egyedül nem megy*; itt a börtönszék, ott a téma – két bohóc élete – teszi a várost „mesebelivé”. Sándor Pál a valóságtól *kicsit* elrugaszkodik, de az ismerős szépi hangulatot, bárokat, utcákat, mozikat megőrzi, megmutatja.

Később Bódy teoretizálta ezt az újfajta városképet, „szuperfiktionalizmus” címen, s ennek az elméletnek a jegyében fogant a *Kutya éji dala* misztikus-titokzatos Budapestje is.³⁰⁰ Bereményi Géza *Eldorádója* szintén mesebeli, ám ismerős táj, ahogy egy gyerek látja, alsó kameraállásból. A Teleki téri piac csepp a tengerben, Budapest szíve. A „piac királyának” személyes emlékek-ihlette figurája, a fiatal nagypapa, zöldséges. Bereményi ezzel a Budapest-Atlantisz Simónál és Gödrösnél is rendszeresen felbukkanó másik kiemelkedő alakjának az egyszeri kisiparosnak, kiskereskedőnek állít emléket. Bereményinél a nagypapa egy mesebeli óriás, és csodát is tesz: feltámasztja a kisunokát.

³⁰⁰ Gelencsér: „Hármasút”, id. mű.

Ehhez képest a '90-es évek tündérei, varázslói szerények, kedvezményezettek a szegények. Incze Ágnes az *I love Budapest*ben egymásba olvaszt két nagy narratívát – „az így jöttem”-et és a „Balkán”-t – narratívát: a két hősnő vidékről jön fel Pestre, munkásnak (váratlan, dokumentumfilmek-ihlette fordulat), egy jobb lét reményében, de csak szűk albérletek, megaláztatások és száználmas, kisstíllú maffiózók várnak rájuk. De a szenvedély *mesés* fordulatot hoz: a tohonya rendőrsráccal elrugaszkodnak, s az aládúcolt város fölébe szállnak meseutójukkal, a szerelem szárnyán.

Kamondi Zoltán filmjei sem nélkülözik a csodát: Az *alkimista és a szűz* jól ismert neoreneszánsz, neoklasszicista városa, az omladozó, súlyos vakolat alatt nyög: de a kémiantanár él az égig érő belmagasságú polgári lakások adta lehetőséggel: házi laboratóriumának óriás kémcsöveiben aranyat csinál... A *Kísértések* villája kivétel mely erősíti a szabályt: kortárs igazi európai mércével mérve is szép épület. Varázslója vidékről érkezett, egy feleségül *vett* (vásárolt!) cigánylány képében: a búbajos kislány boszorkánnyá változva végül elátkozza, megöli a főhős barátnőjét. Ironikus megoldásként a film végén egyszer csak, mintegy varázsűtésre eltűnik a ház: mindez tehát csak mese. A nyugaton – Emir Kusturica és Tony Gattlif filmjeiből – ismert nomadizált, archaizált, de bájos cigányok velünk élnek.

Budapest multikulturális varázsfalu: oroszok is gyakorta jönnek. Enyedinnél *A csodálatos vadászban* például a titokzatos sakkbajnok. Lukács Andornál a *Három nővér* szovjet katonái kivonulni készülnek, míg a Fekete Ibolya *Bolse vitájában* helyükre érkező vagabondok, poszt-szovjet muzsikuskok újfajta Budapesten³⁰¹, egy – hol komor, hol pörgős, néha barátságos – modern kozmopolita nagyváros „globális szubkultúrájában”, s az életben lubickolnak, „Nyugattól keletre, keletől nyugatra”³⁰², ahol angol világutazókkal bulizzák végig az éjszakát, ünneplik a szabadságot. A kínai piac és az underground miliő a kulissza – *Budapest, átjáróház*. Kínai és vietnami árusok, de mesébe illő, multikulturális szerelmek is szövődnek – *Budapest, befogadóváros*³⁰³.

A 90-es évek anti-világ nosztalgijának már említett filmes hagyományát a *Glamour* a Budapest-metonímia hagyományával ötvözte: a Gozdu udvar fraktál-perspektívája, a ciklikus történet-fűzés, zsidók és nem zsidók együttélése, barátsága, házassága mesés városfilmmé tette a Gödrös-família naplóját. A zsidóüldözések korszaka a megszépítő emlékezet,

³⁰¹ 1991; Fekete Ibolya, 1995.

³⁰² Varga Balázs: „Városnézés”, id. mű.

³⁰³ Ld.: a fent idézett Salamon András, *Közel a szerelemhez*, 1999.

a családi legendárium prizmáján keresztül szemlélve boldog gyerekkorral lényegül át, amelyben a fokozatosan asszimilálódó család 20. századi története egyúttal az ország, a város történetét is magában hordozza: közös sors.

Néhány tehetséges fiatal (Fliegauf: *Dealer*; Miklauzic: *Ébrenjárók*; Antal: *Kontroll*; Török Ferenc: *Szezon*) újraépítik Budapestet. A főváros náluk már tényleg egy a metropolisok sorában, enyhe ká európai stíchlhel. Sas Tamás röghöz (állványhoz) kötött filmjeire is ez a felfogás jellemző: semmit nem mutatnak meg a városból³⁰⁴. Vranik Roland filmje, a *Fekete kefe* is ilyennek láttatja Pestet, ő fekete-fehérben, szintén nehezen azonosítható helyszíneken: „Pohárnok Gergely fakó, fáradt városképei [...] ólomszürke, vagy inkább piszkosszürke mozgókép a *Fekete kefe*, akár csak a város, amelyben játszódik”.³⁰⁵ (a filmet részben nem is Budapesten forgatták, csak az utolsó plánban tűnik fel az új Duna-part, amely már nem a régi történelmi múlttal terhes: a Lágymányosi híd egyen-modernje mellett feltűnik, új gócpontként a „neo-retró” Nemzeti Színház). Expresszionista díszletté avanzsálnak tehát a lakótelepek, az aluljárók, a sportcsarnok, a földalatti parkoló, az elektromos művek központja, a metró és a mozgólépcső: nem referensük a város, hanem csak hátterük, nem mutatnak, csak kifejeznek. Budapest világváros: drog- és pornófőváros. Konzervatívabb stílusban, de ugyanezt mutatja Makk Károly: csupa autó, csupa fény az éjszakában, csupa éjszaka nappal helyett (*Egy hét Pesten és Budán*). A több évtizedes londoni és luganói száműzetésből hazatérő Darvas Iván úgy csodálkozik rá taxijából a lüktető fővárosra – meghökkenten, boldogan issza magába a villódzó (p)esti fényeket –, mint amikor a *Szelemben* a börtönből kiszabadulva haza felé vette az útját, s villamosra pattant.

A villamos-motívum nem vész el, csak átalakul. Budapest – egy modern város valahol Európában – az európai filmes mező kialakulásával és megerősödésével, az európai filmfesztiváloktól remélt díjakkal is összefüggésbe hozható módon egyre inkább egy főváros lesz, amire mi ráismerünk, de a fesztiválzsűrűsnek sem idegen. Ez a Budapest-ábrázolási mód, legmarkánsabban és legsikeresebben talán Szilágyi Zsófia Cannes-ban 2018-ban FIPRESCI-díjat elnyert, *Egy nap* című filmjében jelent meg. Itt nem csak a képi elemek (a Combino-villamos ablakán át-átvillanó szereplők, a bel-budai dugóban araszoló autók kékeszürkéje), de a hangkulissza, a városi za-

³⁰⁴ A *Presszó* epilógusa egy tipikus pesti utca képét azért felvillantja, és a *Szelemtől sújtva* ablakán egy *ici-picit* kilátni a szomszéd bérházakra.

³⁰⁵ Báron György: „Egy teljes nap”, *Élet és irodalom*, 2005. szeptember 2., 27. o.

jok-zörejek-beszélgetésfoslányok is a tipikus európai nagyváros atmoszféráját teremtik meg.

A magyar operatőrök – Pados Gyula, Nagy András és Pohárnok Gergely – is úgy látják: az új magyar film *egyre kevésbé akarja megmutatni magát a várost*, sokkal inkább egy akármilyen modern nagyvárost. Még az olyan filmek is, mint az *I love Budapest*: „Incze Ági azt szerette volna, hogy a filmben látott helyszíneket ne azonosíthassa be a néző. Részint azért, hogy a vidékről jött lány érzéseit, világát ne a helyszín determinálja. Legyen egy neutrális nagyváros, majdhogynem képregényszerűen stilizált külsővel. A terek, egy-egy épületsor, az aluljáró mint teljesen lecsupaszított grafikai elem szerepeljen. Ne látszódjon Budapest – csak érezd.”³⁰⁶ Az *Arte*, az *Eurimages*, a külföldi koprodukciós partnerek kegyeit leső filmesek Budapestje szükségszerűen válik egyre nemzetközibbé, a *Kontroll* és *Dealer*, a metró és az aluljáró-éjszaka világa: nemzetközi mesekulissza, Cottbus-iaknak, fesztiválzsűrű-tagoknak és a „színvonalas” szórakozásra vágó fiatal felnőtteknek.

Emberévő, szürke-bús, lepusztult, mégis modern város
– vagy játékos tündérkert?

Budapest modern nagyváros. Nincs helye benne a természetnek, és az időjárásnak is alig. Vannak persze margitszigeti séták, és van Szabó Istvánnál hó, másoknál hangulatfestő eső, de szinte nincsenek parkok, fák, állatok. *Budapest a természet antinómiája. A legmodernebb, a legvárosabb város.* A Duna: vízfelület, nem folyó. A Városliget sem egy Luxemburg-kert, a Népliget sem egy Central park. Talán-talán a Margitsziget. A multikulturális, németajkú, 19. századi Pesttel nemigen tudott mit kezdeni a magyar filmművészet, az ezredforduló vizuális mozaikjával még kevésbé. De nem is szegődtek el a fiatal filmesek a város krónikáinak.

Budapest kíváncsi, menekülő és deportáltak indulóállomása volt. Élve elmenekülni nehéz. Fővárosunk a rendszerváltás óta európaizálódott, de úgy-ahogy őrzi régi jellegzetességeit, a „pasztellszerű, életlen körvonalakat” (Nagy András), s témáit: a történelem terhét, a rendszerváltás nyomorát. A *Kicsi, de erős* rendszerváltása is ezt mutatja: szerencsétlen

³⁰⁶ Pohárnok Gergely, In: „Fiatal operatőrök Budapestről. Retró, posztmodern, high-tech”, Horeczky Krisztina interjúja Pados Gyulával, Nagy Andrásal és Pohárnok Gergellyel, *Filmvilág*, 2005/3, 6. o.

kocsmatöltelekek hajnali pálinkáért másznak át a palánkon; a berlini fal leomlását közben a tévé mutatja. Két feles közt a *Történelem*.

A múlt, a menekülők lázáma elől... menekültek sokan, főként a fesztiválokon sikeres fiatal filmesek különböző mesevilágokba, a várost (s a vidéket) tündérkulisszává alakítva. A magyar film időnként már 1990 előtt is groteszk, ironikus, felhanggal mutatta Pestet, időnként meseszerűvé alakítva a lehangoló városképeket, az *Idő vantól az Álombrigád*ig; sőt, még tovább: a *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél) Budapestjéig, ahol minden csupa szürreális lebegés, még a Keleti pályaudvar is egy mesefilm kulisszájává lényegül át a film végén. Jeles András és Gothár Péter mindig is a társadalmi dráma és a groteszk humor határvidékén tanyáztak. Innen már csak egy lépés a pesti mese. Jancsó Miklós kései filmjei is fürdenek az irreális, gyilkos termálhumorban: ironikus, játékos ódák Budapesthez, s egyúttal reflexiók a magyar Budapest-film történetéről: emitt áltörténelmi bérházak, amott elhagyott laktanyák betonján daloló *Bélgá*; a daruról Hősök térére pásztázza, s a Szabadság-szobor szeméhez emelkedik a repülő kamera. A képeslapok – ránk kacshintva – szó szerint megelevenednek. Kegyetlenül szép, irgalmatlanul vicces város. Az utóbbi időben Reisz Gábor filmjei (a *VAN valami...* és a *Rossz versek*) mutatják ilyennek. És bár sötétebb a tónusa, Szilágyi Zsófia *Egy nap* című filmjében is vannak emlékezetesen humoros jelenetek, amelyek a baljós, szürke, zakatoló nagyvárosi képsoportokat ellenpontozzák, például amikor az anyuka a háromkerekű biciklin száguldozó kisfia után lohol, valahol Belbudán. És az elsőfilmes Bodzsár Márk) 2012-es mozijában is Budapest a komédia színhelye, még ha fekete és groteszk is az a komédia; sőt: a budai lankáknak (a Rózsadombnak) dramaturgiai szerep is jut: a lejtőn egyszer csak elindul magától a mentőautó.

S hogy *milyen a „valóság” Budapest?* A város reprezentációjának hitelessége gyakorta éppoly élesen, és egész hasonló terminusokban merül fel, mint a történelmi múlté. Amikor pedig a kettő kombinálódik, akkor annak a vitának, kritikának egyszerre tétje az idő és a tér – vagyis minden. Ilyen vitriolos kritikát olvashatunk egy népszerű blogon, amelyet most azért idézek részletesebben, mert tökéletesen illusztrálja a hitelesség-stratégiák versenyének (és kudarcának) minden aletétét: művészi hitelesség („igazság”) híján marad a mimetizmusig fokozott „történelmi hűség”, a realizmus-kényszer soha nem teljesíthető elvárásrendszere:

„Két, milliárdos költségvetésű játékfilm is bemutatásra kerülhetett e téren az elmúlt hetekben. Egyikük a Budapest Noir [Gárdos Éva] volt, másikkuk a Viszki. Sajnos azonban mindkét alkotás hiányérzetet hagyott maga után – már ami a filmek Budapest-ábrázolását illeti. Előbbinél ugyanis a

30-as évek utca- és városképét, utóbbinál pedig a 90-esekét nem sikerült teljeskörűen megalkotni. [...] A Kondor Vilmos filmnél azon túl, hogy bántóan kevés városi totált alkalmaztak, azt a keveset is fésületlenül hagyták, ami végül bekerülhetett a filmbe. Így történhetett, hogy a regény pezsgő budapesti életének képesített változatában alig látunk épület totálokat és utcaképeket – városi panorámát pedig szinte egyet sem. A történet máig létező ikonikus színtereit pedig érthetetlen okokból szűk kivágású dublőrhelyszínek váltják ki. Így lett a cégéren kívül minden elemében Centrál a regénybeli Abbázia Kávéház és suta módon Lónyay utcai BÁV Központ az Est Rákóczi úti székháza – amely ráadásul arculatában teljességgel el is tér a megidézni kívánt eredetitől.

A lüktető nagyvárosi tömegközlekedésből sem kapunk ízelítőt. Egyetlen árva 436-os Schlick villamost futtatnak csupán körbe-körbe a Szabadság hídon, miközben annak idején a városban számos egyéb villamostípus is közlekedett. És szemrebbenés nélkül komponálják be mindezek mögé a Szent Gellért tér ködbe burkolózó 2016-os háttérét, amire nem képesek néhány digitális trükkel visszahelyezni a korabeli Szentimreváros házait, kupoláit és egykor volt épületdíszzeit sem. Nem beszélve az 1936-ban játszódó film egyik autós üldözésénél használt bérkocsi lökhárítóján megjelenő „JOBBRA HAJTS!” figyelmeztetésről, mely azért is szembeötlő anakronizmus, mert ezen szabályt Magyarországon – így Budapesten is – 1941-től vezetik csak be. Ez a felszínesség a dedikáltan budapesti film közel 1 Mrd-os költségvetését figyelembe véve igen elszomorító jelenség.

Hasonló hibába esett bele a Viszki alkotógárdája is. Mert bár a korhűség érdekében áttáblázták szinte a teljes Verseny utcát, és CGI-vel ügyesen eltüntették a Március 15. téri ortodox templom déli tornyát is, az utcaképek visszaöregítése mégsem jött össze nekik maradéktalanul. Így fordulhatott elő, hogy a korrupt hivatalnokot '89-ben kileső Viszki mögött a Földművelésügyi Minisztérium árkádsorának falán ott láthatjuk a csak bő tíz évvel később (2001-ben) átadott szimbolikus '56-os golyónyomokat, a 90-es évek krisztinavárosi Pauler utcájában a járdájára festett XXI. századi kerékpársávot, vagy épp az angyalföldi Zsarupalotával szemközt villamosmegálló FUTÁR oszlopos beton váróját – hogy olyan apróságokról ne is beszéljünk, mint a 90-es évek végének belvárosi terein felbukkanó 2010-es „Budapest Szíve” pollerek látványa, vagy az Oktogon saroképületeinek fénycsíkokkal díszített jelenkori panorámája és a történet idején meglévő terérvárosi épületállomány hiánya.”³⁰⁷

³⁰⁷ https://varosjaro.blog.hu/2017/11/28/elcsuszo_budapest

Hasonló kritikákkal nemigen kellett szembenéznie Nemes Jeles Lászlónak a *Napszállta* című filmje kapcsán (noha a filmet érte kritika bőven), mégpedig épp azért, mert a mű esztétikai-etikai színvonala és koherenciája, a mozgósított történész szakértők, pontosabban a felhalmozott (budapest)történeti háttértudás, amely egy méretével is minden okvetetlenkedést eloszlató 800 oldalas kéziratú duzzadt³⁰⁸, hitelesítették azt: „Az elkészült mű pedig egy régmúlnak is tekinthető történelmi korszakot autentikusan megjelenítő, de minden szempontból jelen idejű, az itt és most életünkre reflektáló és annak lehetséges történeti ívét nagy pontossággal megjósoló, megrajzoló, teljes egészében modern filmnyelvet beszélő film.”³⁰⁹ Sőt: még a személyes, megélt történelem hitelesítő pecsétjével is ellátták a dédapáink-dédanyáink idején játszódó filmet, a díszlettervező szavaival: „Végül nagy öröm volt, amikor a film elkészítése után megtaláltam a nagymamám 1916-os fényképét, amelyen pont egy olyan gallérban pózolt, mint amit a filmhez terveztem.”³¹⁰

³⁰⁸ Rajk László díszlettervező mondja a filmről: „Nagyon nagy kutatást végeztünk, de nem én egyedül, az egész art department részleg, és a rendező mellett dolgozó gyakornokok is. Az eredménye mindennek, a filmen túl, egy 800 oldalas, csak pár példányban létező képeskönyv lett, ebben a közlekedéstől kezdve az örömlányok árán át a cipőboltokig, a kalapszalonnáig minden benne van.” https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/10/04/rajk_laszlo_napszallta_saul_fia_ostrom_epitesz_diszlettervezo_latvanytervezo/

³⁰⁹ <https://magyarnarancs.hu/mikrofilm/janisch-attila-kulonvelemenye-nemes-jeles-laszlo-napszalltajarol-113977>

³¹⁰ https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/09/16/napszallta_sunset_nemes_jeles_laszlo_jakab_julia_dobos_evelin_rajk_laszlo_szakacs_gyorgyi_vlad_ivanov_zanyi_tamas/

A KORHÜTLEN FILM, AMELYNEK HISZÜNK

A történelmi filmekben egymásnak feszül a valóság és az igazság. Ha *valószerű*, amit látunk: magával ragad, igaznak hisszük, érezzük; pedig ami *valószerű*, legritkább esetben bizonyul tényszerűnek (már ha „tényként” fogadjuk el a történettudomány adatait és következtetéseit). Ha nem tűnik *valószerűnek*: meghökkent minket a történeti valóság, mert mozinézőként valami egészen máshoz vagyunk szokva. Mel Gibson skót szoknyában szerepel a *Rettengetetlenben*, hisz’ mi más bizonyítaná jobban a hős *skótságát*, mint a szoknya. Ha mégsem adott volna rá szoknyát a jelmeztervező, illetve a rendező (aki ez esetben maga a főszereplő), akkor a történeti hűség meglepett volna minket nézőket, holott a skót szoknyát a valóságban a film cselekményéhez képest 200 évvel később „találták fel”. A filmvászonon nem az a hiteles, az „igaz”, ami a *valóságban* történt.

A várakozásaink megelőlegezik a filmet. Akár csukott szemmel is beülhetünk a moziba. Tudjuk mit fogunk látni, mire számíthatunk, pontosabban: tudjuk, mit *akarunk* látni. Már óvodásként tucatszor meghallgattuk Gryllus Vilmostól: „*Skóciában zord az élet! ...Az igazi férfi szoknyát hord*”. Így nyilvánvaló, hogy a skót szabadságharcoson is szoknya lesz. Lelki szemünkkel előre látjuk. Ezt nevezhetjük akár az érzékek szocializációjának is. Így halmozódik fel, születésünktől fogva az a hallgatólagos tudás, mely a történelmi filmek minden nézőjének elváráshorizontját konstituálja, persze a maga társadalmilag (generációk, társadalmi rétegek, nemzetségek stb. által) tagolt módján, emlékezetcsoporthoz emlékezetcsoporthoz más és más formában.

A filmes mezőben előállított és *közvitára bocsátott* történelmi film műfaji sajátossága és követelménye tehát a titkolózás – a meg-nem mutató, a metonimikus és elliptikus ábrázolásmód, a hangkulisszák mögé, a képkeret határán túlra költöző hősök – mellett a *korhűtlenség* és az *irrealizmus*. Akár történelem-kép, akár emlék-kép formájában idézi fel a múltat, akár éles körvonalakat rajzol, akár „az időtől keletre”, metafizikai régiókba

kalauzol: a múltfilm többet takar el, mint amennyit megmutat. És mégis látunk mindent.

A történelmi filmek szociológiája tehát – lett legyen szó a *Ryan közlegényről*, Jancsó Miklós allegóriáiról, Nemes Jeles László filmjeinek balladai homályáról, sőt, Pálfi György *el nem készült* Toldi-filmjének el-nem-készüléséről, a cenzúrázott, s ezért láthatatlan filmekről, vagy arról, amikről már előre vitáznak (mint Szász János készülő *Utolsó bástyájáról*) a Magyar Történelmi Film Alapítványról, a Budapest-ábrázolásokról vagy a magyar filmekben megjelenített kisebbségekről – a múltfilmek létrehozásának folyamatával, az anakronizmusok társadalmi legitimálásával, a korhűtlen filmek korhűségébe vetett hit társadalmi konstrukciójával foglalkozik. Így azzal is, hogy miért nem is tűnik fel a nézőnek, hogy a hollywoodi szuperprodukciókban angolul beszélnek a rómaiak, vagy hogy Jeanne d'Arc nem kora, de nem is a ma franciáját beszéli, hanem valamiféle 19. századi nyelvet.

Sergio Leone mesélte azt az anekdotát egy interjúban, hogy William Wyler, aki a később nagy közönségsikert arató Ben Hurt – a fegyverektől az épületeken át a ruhákig minden egyes apró részletében – a lehető leghitelesebbé, legkorhűbbé akarta tenni, a film történész-szakértőjét imígyen faggatta az egyik forgatási nap végén:

– „Mit tehetnék, hogy még közelebb kerüljek a valósághoz?”

A történész, akit egyre csak nógatott, végül kibökte:

– „Égessen el mindent!”³¹¹

De persze nem égetett el semmit. Inkább csinált egy korhűtlen, de sikeresen hitelesített filmet. Elénk idézte Rómát. Ahogy elhittük François Truffaut papírmásé díszleteit az *Utolsó metróból* és Gothár Péter iskoláját is a *Megáll az időből*. Mert mi is oda jártunk.

³¹¹ Idézi: Jean-Loup Bourget, id. mű, 153. o.

IRODALOMJEGYZÉK

- Abrash, Barbara – Janet Sternberg szerk. (1983): *Historians and Filmmakers: Toward collaboration*. New York, The Institute for Research in History.
- Assmann, Aleida – Ute Frevert (1999): *Geschichtsvergessenheit/Geschichtsversessenheit*, Stuttgart, DVA.
- Assmann, Jan (1999): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz.
- Aumont, Jacques (1972): Comment on écrit l'histoire? *Cahiers du Cinéma*, 238–239. 64–71.
- Avisar, I. (1988). Screening the holocaust: cinema's images of the unimaginable. Indiana Univ Pr.
- Balassa Péter *et al.* (1994): Sátántangózás. Az időtől keletre. (Balassa Péter, Lengyel László és Szilágyi Ákos beszélgetése), *Filmvilág* (4), 4–9.
- Balogh Gyöngyi – Gyürei Vera – Honffy Pál (2004): *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest, Műszaki Kiadó.
- Baron, L. (2005): *Projecting the Holocaust into the present: The changing focus of contemporary Holocaust cinema*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Báron György (2002): „Alámerülés.” *Élet és Irodalom*. 2002. április 19.
- Báron György (2000): „Egy tél az Isten háta mögött. Valahol Kelet-Európában”. *Filmvilág*, 2000/2 52–53. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2838)
- Barthes, Roland (1972 [1950]): *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil.
- Bastide, Roger (1997): *Art et société* (Jean Duvignaud előszavával). Párizs, L'Harmattan.
- Baumbach, Manuel (2007): Von Taormina nach New York. Adoption und Adaptation des griechischen Dramas in Woody Allens Mighty Aphrodite. In Mischa Meier – Simona Slanička (szerk.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln, Böhlau Verlag. 104–114.
- Berkovits Balázs (2005): Hitler, az emberarcú. *Élet és Irodalom*. 2005. május 6.

- Bertheuil, Bruno (1997): De quel droit, Monsieur Guitry. Ou la représentation de l'Ancien Régime selon Le Figaro littéraire. In Christian Delage (dir.): *Le cinéma face à l'Histoire. Vertigo* (6). 141–144.
- Bikácsy Gergely (1992): *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest, Héttorony.
- Bikácsy Gergely (1993): Fordulópont előtt a magyar film. *Társadalmi Szemle* (8–9), 94–103.
- Bolvári-Takács Gábor (1998): *Filmművészet és kultúrpolitika. A művészeti díjak tükrében. 1948–1989*. Budapest, Planétás.
- Bori Erzsébet (1997): „Az én kis nővérem. A túlélésről.” *Filmvilág*, 1997/11. 50–51.
- Bourdieu, Pierre (1971): Genèse et structure du champ religieux. *Revue Française de Sociologie* (XII). 295–334.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1997): Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In Wesely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium. 174–185.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Előadások a televízióról*. Budapest, Osiris.
- Bourget, Jean-Loup (1992): *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris, Gallimard.
- Böszörményi-Nagy Orsolya: „Film produkció és reprodukció között. A Szeroelem című film értelmezései”. *Korall társadalomtörténeti folyóirat* (a „Film és történelem” blokkot szerkesztette Czoch Gábor), 17: 65. (2016). 36–55.
- Brion, Patrick (1996): *Les figures de la guerre. Les grands classiques américains: des „Cœurs du monde” à Platoon*. Paris, Editions de la Martinière.
- Burguière, André – Jacques Revel (szerk.) (2000): *Histoire de la France (Choix culturels et mémoire)*. Paris, Seuil.
- Candau, Joël (1998): *Mémoire et identité*. Paris, PUF.
- Chansel, Dominique (2001): *L'Europe à l'écran: le cinéma et l'enseignement de l'histoire*. Strasbourg, Editions du Conseil de l'Europe.
- Chiari, Bernhard – Matthias Rogg – Wolfgang Schmidt (szerk.) (2003): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München, Oldenburg.
- CinémAction*, 1992. — Numéro spécial: „Autour de Marc Ferro”.
- Custen, George F. (2001): „Making History”. In Marcia Landy: *The Historical Film. History and Memory in Media*. London, Athlon. 67–97.
- Daney, Serge (2001): *La Maison cinéma et le monde. I. : Le Temps des Cahiers 1962–1981*. Paris: P.O.L., 404.
- Daniel, Jean (1972): *La Guerre au cinéma*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Daré, Yann (2000): *Histoire sociale du cinéma français*. Paris, La Découverte.

- De Baecque, Antoine – Christian Delage (1998): *De l'histoire au cinéma*. Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS.
- De Baecque, Antoine (1998): *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion.
- De La Bretèque, François (1992): Le film en costumes: un bon objet? In François Garçon (coordonné par): *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, CinémAction*, (65/4). 111–122.
- Delage, Christian szerk. (1997): *Le cinéma face à l'Histoire. Vertigo* (16).
- Delage, Christian – Antoine de Baecque (szerk.) (1998): *De l'histoire au cinéma*. Paris, IHTP-CNRS.
- Delage, Christian – Vincent Guiguieno (szerk.) (2004): *L'Historien et le film*. Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1985): *L'Image-temps*. Paris, Minuit.
- Didi-Huberman (2016): *Túl a feketén – Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Budapest, Jelenkor Kiadó.
- Drame, Claudine (2007): *Des films pour le dire: reflets de la Shoah au cinéma, 1945–1985*. Paris, Métropolis.
- Eco, Umberto (1976): *A nyitott mű*. Budapest, Gondolat.
- Elias, Norbert (1973): *La Civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy. (Magyarul: Norbert Elias: A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások (1937–1939) (fordította: Berényi Gábor). Budapest, Gondolat, 1987).
- Emoi de l'histoire (2000): La journée type d'un comédien sur le tournage d'un film historique : L'exemple de Vattel a travers un entretien avec Gonzague De La Motte. *L'émoi de l'histoire*, 21: 1.
- Erőss Gábor (2000): Modelling the perception of History in Film. In: Jeff Bernard, Peter Grzybek, Gloria Withalm (eds.): *Modelling history and culture, Proceedings of the 9th International Symposium of the Austrian Association for Semiotics*. Vienna, ÖGS.
- Erőss Gábor (2002): «Le cinquième sceau»: La morale de l'Histoire. *Degrés – Revue de sémiotique*, Printemps–Été (109–110). 108–135.
- Erőss Gábor (2003): «Le statut de l'histoire au cinéma après 1989.» In *Théorème* (Presses de la Sorbonne), (7). 232–244.
- Erőss Gábor: Le 'hors-sujet'. Débats dans l'espace public. *Questions de communication*, 2003:(4), 313–324. o.
- Erőss Gábor (2004): A magyar film emancipációja. *2000 Irodalmi és társadalmi havilap*, Kultúrafinanszírozási különszám, 25–40.
- Erőss Gábor (2005): Mitől (nem) hiteles egy történelmi film? *Élet és Irodalom*. (január 21.), 18.

- Erőss Gábor (2005a): „Staline et les années 50 vus d'Europe centrale : corps et décors, témoignages et nostalgie”, In *Théorème* (Presses de la Sorbonne), (8). „Caméra politique. Cinéma et stalinisme”, coordonné par Kristian Feigelson, 252–260.
- Erőss Gábor (2005b) Az idegen, filmnyelven szólva: külföldiek és kisebbségek a magyar filmekben (1960–2005), *Regio*, 16:(4). 77–129.
- Erőss Gábor (2005c) Füst, tündérek, hámló vakolat: Budapest a magyar játékfilmekben. BUKSZ – Budapesti könyvszemle 4. 336–342.
- Erőss Gábor (2006): „56-os film”. *Élet és Irodalom*, 2006.05.12 (50. évfolyam, 19.) (letölthető: <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=AGORA0619>)
- Erőss Gábor (2016): L'Art de l'Histoire: Construction sociale de l'authenticité et de la vraisemblance historiques au cinéma. Párizs, L'Harmattan.
- Feischmidt Margit (1997): Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzusa. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris – Láthatatlan Kollégium: Budapest. 7–28.
- Ferro, Marc (1992): De Braudel à l'Histoire parallèle, entretien par François Garçon et Pierre Sorlin. In François Garçon (szerk.): *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro*. *CinémaAction* (65/4). 45–57.
- Ferro, Marc (1993 [1977]): *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.
- Ferro, Marc (1981): *Comment on raconte l'Histoire aux enfants*. Paris: Payot.
- Frodon, Jean-Michel szerk. (2007): *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*. Párizs, Cahiers du Cinéma.
- Garçon, François szerk. (1992): *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro* [A folyóirat Marc Ferronak szentelt különszáma]. *CinémaAction*. 65/4.
- Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris.
- Gervai András (2004): *Film – Történelem*. Budapest, Saxum.
- Gonzales, Antonio (1992): Images et imaginaires. Cinéma et Histoire au service d'une „néo-mythologie” (doktori értekezés), Université de Besançon.
- Gorács Anikó (2010): *Forradalmárok. Az új évezred román filmművészete*. Budapest, Mozinet.
- Goudet, Stéphane szerk. (2002): *Alain Resnais*. Paris, Gallimard.
- Greene, Naomi (1999): *Landscapes of Loss. The national Past in Postwar French Cinema*. Princeton – New Jersey, Princeton University Press.
- Groupe µ, (1982 [1970]): *Rhétorique générale*. Paris, Seuil.
- Groupe µ (1992): *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil.
- Guibbert, Pierre – Marcel Oms (1993): *L'Histoire de France au cinéma*. Paris: CinémaAction.

- Györffy Miklós (2001): *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus.
- Győri Zsolt (2010): „Ezüst tengerbe foglalt drágakő”. A történelem mint otthonteremtés a harmincas és negyvenes évek brit filmjében. In: Uő szerk.: *Fejezetek a brit film történetéből*. Eger, Líceum Kiadó. 141–164.
- György Péter (2000): *A néma hagyomány*. Budapest, Magvető.
- Habermas, Jürgen (1993): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest, Századvég.
- Halász László (1978): „Az Ötödik pecsét egy filmhatás-vizsgálat tükrében.” *Film és közönség* (3). S.l.: S.n.
- Halbwachs, Maurice (1997 [1950]): *La mémoire collective*. (Ed. critique établie par Gérard Namer). Paris, Albin Michel.
- Halbwachs, Maurice (1994 [1925]), *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel.
- Heller, Heinz-B. – Burkhard Röwekamp – Matthias Steinle (szerk.) (2007): *All quiet ont he genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegfilms*. Marburg: Schüren Verlag.
- Herlihy, David (1988): „Am I a Camera? Other reflections on Film and History.” *The American Historical Review*, 93/5. 1186–1192.
- Hilberg, Paul (1996): *La Politique de la mémoire*. Paris, Gallimard.
- Hobsbawm, E. – Ranger E. (szerk.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoppál Mihály – Szekfű András (szerk.) (1974): *A film szemiotikája*. Budapest: MRT TKK.
- Insdorf, Anette (1983): *L'holocauste à l'écran. Cinémaaction*. Paris, Cerf.
- Iser, Wolfgang (2001): *A Fiktív és az imaginárius*. Budapest, Osiris.
- Jancsó Miklós (2000): „Áltörténelmi filmjeim.” *Filmvilág* (1). 18–19.
- Jeancolas, Jean-Pierre (1975): „Fonction du témoignage: Les années 1939–1945 dans le cinéma français d'après-guerre.” *Positif*, 170.
- Jeancolas, Jean-Pierre (1989): *Miklós, István, Zoltán et les autres, 25 ans de cinéma hongrois*. Budapest, Corvina.
- Jeancolas, Jean-Pierre (1997): *Cinéma et Histoire. Encyclopædia Universalis France*. (CD-ROM).
- Jeancolas, Jean-Pierre (2001): *L'œil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest 1963–2000*. Budapest, Magyar Filmunió.
- Jeles András (2000): Büntetőszázad. *Filmvilág* (3). 12–13.
- Joutard, Philippe (2000): Une passion française: l'histoire. In Andre Burguière – Jacques Revel (szerk.): *Histoire de la France (Choix culturels et mémoire)*. Paris, Seuil. 301–394.

- Józsa Péter (1974): Esztétikai alkotások társadalmi hatása. Tanulmányok és kutatási beszámolók. Budapest: Népművelési propaganda-iroda.
- Józsa Péter (1978): *Négy Jancsó-film jelrendszerének néhány mozzanata*. Budapest NPI.
- Józsa Péter – Jacques Leenhardt (1981): *Két főváros, két regény, két értékvilág*. Budapest, Gondolat.
- K. Horváth Zsolt (2001): „Az emlékezés nulla fokán...”, *Metropolis* (3). 50–63.
- K. Horváth Zsolt (2015): *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (1978): *A nyelv és az esztétikum szerepéről a társadalmi megismerésben*. Budapest: Népművelési Intézet.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (1983): *Az élmény tudatától a tudat élményéig*. Budapest, Művelődéskutató Intézet.
- Klein, Thomas – Marcus Stiglegger – Bodo Traber (2007): KMotive und Genese des Kriegfilms. Ein Versuch. In Heinz-B. Heller – Burkhard Röwekamp – Matthias Steinle (szerk.) (2007): *All quiet ont he genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegfilms*. Marburg: Schüren Verlag. 14 – 26.
- Komár Erzsébet szerk. (1999): *Játékfilmek 1963-tól napjainkig* – CD-ROM. Budapest, Magyar Filmintézet.
- Kovács András Bálint (1992): *Metropolis, Paris*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.
- Kovács András Bálint (2002): *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus.
- Kovács Éva – Vidra Zsuzsa (2004): Az idegenekkel/külföldiekkel kapcsolatos angolszász, francia és német kutatások irodalma [1990–2002]. In: Tóth Pál Péter: *Külföldiekkel vagy idegenekkel...* KSH–NKI Kutatási jelentések 76. Budapest. 15–70
- Kubyszin Viktor: „Virtuálváros”. In *Filmvilág*, 2005/3, 9–11. o. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4836
- Landy, Marcia (1997): *Cinematic Uses of the Past*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Landy, Marcia szerk. (2001) *The Historical Film. History and Memory in Media*. London, Athlon.
- Lanzmann, Claude (2000): „Parler pour les morts”. *Le Monde des débats* (mai), 16.
- Lengyel László (2000): Kakastollas filmek. *Csendőrvilág Magyarországon. Filmvilág*, 2000/3. 14–17.
- Leutrat, Jean-Louis (1994): *Hiroshima mon amour de Resnais*. Paris, Nathan.
- Libération* – „Budapest inspiré par les Balkans”, 2002. február 6.
- Lindeperg, Sylvie (1997): *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944–1969)*. Paris, CNRS Editions.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Lukács György (1965): *Az esztétikum sajátossága II*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

- Mannheim, Karl (1990): *Le problème des générations*. Paris, Nathan.
- Marie, Michel (1997): *La nouvelle vague. Une école artistique*. Paris, Nathan.
- Mauger, Gérard (1990): Postface de *Le problème des générations*. Paris, Nathan.
- Martin, Marcel (1977): *Le langage cinématographique*. Paris, Les Editeurs Français Réunis.
- Marx József (2004): *Fábri Zoltán*. Budapest, Vince Kiadó.
- Marx József (2000): *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Budapest, Vince Kiadó.
- Marx József (2001): *Szabó István. Filmek és sorsok*. Budapest, Vince Kiadó.
- Metropolis* (1999) – Jean-Luc Godard (tematikus szám), (tél).
- Metropolis* (2000) – Szabó István (tematikus szám), (3).
- Metropolis* (2001, 2002) – Jancsó Miklós (tematikus szám, két részben), 2001/3, 2002/1.
- Metz, Christian (1981): „La Grande syntagmatique du film narratif”. In *Communications*, 8 : *L'analyse structurale du récit*. Paris, Seuil. 126–131.
- Morrissey, Priska (2004): *Historiens et cinéastes, rencontre de deux écritures* [Rohmer-, Allio, Tavernier, Daniel Vigne, Jean-Jacques Annaud – és Jacques Le Goff-interjúkkal]. Paris, L'Harmattan.
- Magyar Történelmi Film Alapítvány. Tények és dokumentumok*. (1998) MTF, Budapest. Válogatás a Magyar Történelmi Film Alapítvány dokumentumaiból című fejezet [számozatlan oldalak, fénymásolt cikkgyűjtemény, részben a források feltüntetése nélkül].
- Murai András (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszer-változás után*. Szombathely: Savaria University Press.
- Namer, Gérard (2000): *Halbwachs et la mémoire sociale*. Paris, L'Harmattan.
- Némedi Dénes – Rényi Ágnes – Heller Mária (1991): A népies beszédmód alakváltozásai az elmúlt harminc évben. A népesedési viták alapján. In *Közelítések. Szociológiai tanulmányok*. Budapest, ELTE Szociológia Intézet. 149–158.
- Niedermüller Péter (1995): A „szimbolikus” és a kulturális elemzés: megjegyzések a szimbolikus antropológiáról. In Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.): *Jelbeszéd az életünk. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Budapest, Osiris–Századvég.
- Nora, Pierre szerk. (1997 [1984–1992]): *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard.
- Nyíri Pál (2002): „Párhuzamos globalizáció. Kínaiak Magyarországon”. In: Kovács János Mátyás (szerk.): *A zárva várt nyugat*. 2000 Könyvek. Sík Kiadó, Budapest.
- Odin, Roger (2003): La „Hongrie privée” de Péter Forgács. *Théorème* (7) (Presses de la Sorbonne). 193–210.
- Olick, Jeffrey K. – Joyce Robbins (1999): A társadalmi emlékezet tanulmányozá-

- sa: a „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig. *Replika* (Szeptember). 19–44.
- Ory, Pascal (1989): *L'Aventure culturelle française (1945–1989)*. Paris, Flammarion.
- Örkény Antal (2005): „Cigány film vagy roma film? Dallastól a Nyóckerig.” *Filmvilág*, 2005/6. 7–9.
- Panofsky, Erwin (1992): *Architecture gothique et pensée scolastique* (postface de Pierre Bourdieu). Paris, Editions de Minuit (magyarul: *Gótikus építészet és esztétikus gondolkodás*. Budapest, Corvina, 1986.)
- Passeron, Jean-Claude (1991): *Le Raisonnement sociologique*. Paris, Nathan.
- Pierron, Marie-Jo (1996): Hiroshima: Image-Mémoire. *Champs visuels*, Juin 1996.
- Pintér Judit Nóra (2016): Az örület perspektívái. Írások pszichológia és film határvidékén. Szeged, Jatepress.
- Pintér Judit Nóra (2017): „Bűnhődés, emlékezet, arc. Nemes Jeles László: Saul fia.” *Imágó Budapest*, 6(1). 47–57.
- Positif — L'histoire au cinéma, à propos des *Camisards*: conversation avec René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard et Emmanuel Le Roy Ladurie” (par Frédéric Vitoux), numéro thématique de *Positif* 189, janvier 1977.
- Puiseux, Hélène (1997): *Les figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839–1996*. Paris, Gallimard.
- Raack, R. J. (1983): „Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film for Historians.” *Journal of Contemporary History* (July). 411–438.
- Radnóti Sándor (1986): A pátosz és a démon – Aby Warburgról. In: Aby Warburg: Pogány-antik jóslás Luther korából. Budapest, Helikon, 105–111.
- Radnóti Zsuzsa szerk. (1995): *Beszélgetések Szabó István filmrendezővel*. Budapest, Ferenczy Könyvkiadó.
- Rainer M. János (2004): Nagy Imre utolsó szavai. *História* (10). 25–31.
- Rékai Miklós (2000): Az idő a zsidó kultúrában. In: Zoltán Fejős (szerk.): *A megfoghatatlan idő*. Budapest, Néprajzi Múzeum. 7–22.
- Révész, Sándor (1997): *Aczél és korunk*. Budapest, Sík Kiadó.
- Ricœur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.
- Rioux, Jean-Pierre – Sirinelli, Jean-François szerk. (1997): *Pour une histoire culturelle*. Paris, Seuil.
- Rorty, Richard (1967): *The Linguistic Turn*. Chicago, University of Chicago Press.
- Rosenstone, Robert A. (1988): „History in Images/History in Worlds, Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film.” *The American Historical Review*, 1993/5 (december). 1173–1185.
- Rosenstone, Robert A. szerk. (1995): *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*. Princeton, Princeton University Press.
- Rosenstone, Robert A. (2001): *The Historical Film: Looking at the Past in a Postlit-*

- erate Age. In: Marcia Landy: *The Historical Film. History and Memory in Media*. London, Athlon. 50–66.
- Roskis, Edgar (1997): Mensonges du cinéma: Ces archives qu'on manipule. *Le Monde diplomatique* (11).
- Roth, Michael S. (1998): Trauma, Repräsentation und historisches Bewusstsein. In Jörn Rüsen – Jürgen Straub (szerk.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 153–173.
- Rother, Rainer (1997): Geschichte im Film. In Klaus Bergman et alii (szerk.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik, Kallermeyer'sche Verlagsbuchhandlung*.
- Ruprech Dániel (2011): „Közös realizmus.” Recenzió Gorác Anikó: *Forradalmárok. Az új évezred román filmművészete* c. könyvéről, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3105/goracz-aniko-forradalmarok-az-uj-evezred-roman-filmmu-veszete/>
- Roussio, Henry – Conan, Henry (1996 [1994]): *Vichy un passé qui ne passe pas*. Paris, Gallimard.
- Roussio, Henry (1990 [1987]): *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris, Seuil.
- Sárközy Réka (2011): *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útjai*. Budapest, 1956-os Intézet – L'Harmattan.
- Scharff, Tomas (2009): Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Barbara Korte – Sylvia Paetschek (szerk.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation der Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript Verlag. 63–83.
- Schein Gábor (2004): Holokauszt: Képirás. (Jeles András: Senkiföldje), *Metropolis*, 2004/4.
- Steinle, Matthias (2009): Geschichte im Film: Zum Umgang mit dem Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Barbara Korte – Sylvia Paetschek (szerk.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation der Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript Verlag. 103–114.
- Schubert Gusztáv (1993): „Vakvarjúcska. Kritika Szabó Ildikó: Gyerekgylkoságok c. filmjéről”. *Filmvilág*, 1993/6. 53–54. Online: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1308
- Schubert Gusztáv (2003): „Magyar film, magyar krónika. Történelem a föld alatt.” *Filmvilág* 2003/3. 13–18.
- Schütz, Alfred (1984): A fenomenológia néhány vezérfogalma. In: Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományokban*. Budapest, Gondolat. 96–117.
- Sorlin, Pierre (1997): *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne.

- Sorlin, Pierre (1991): *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. New York – London, Routledge.
- Sorlin, Pierre (2001): „How to look at an ‘Historical Film’?” In Marcia Landy: *The Historical Film. History and Memory in Media*. London, Athlon, 25–49.
- Stóhr Lóránt (2008): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Szeged, Pompeji.
- Stóhr Lóránt (2004): „Józsefváros – Chinatown”, *Élet és irodalom*, 2004. április 9.
- Stóhr Lóránt (2011): „Feltépett sebek. Önreflexivitás a kollektív traumák dokumentumfilmes feldolgozásában.” *Médiakutató*, 2011 ősz.
- Stóhr Lóránt: „Széthulló kisvilágok sodrában.” *Filmvilág*, 2016/7, 4–7.
- Stóhr, Lóránt (2018): „Journeys to the past: Hungarian Holocaust documentaries in the Kádár regime”. *Studies in Eastern European Cinema*, DOI: 10.1080/2040350X.2018.1499351
- Stóhr, Lóránt (2019): Die Männer in der Todesschanze / Szegénylegények. In Krause, Stephan / Bühler, Daniel / Hilfenhaus, Dominik (szerk.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg, Schüren.
- Sudaka-Benazer, Jacqueline (1995): *La Douleur et Hiroshima mon amour de Marguerite Duras*. Paris, Nathan.
- Surányi Vera szerk. (2001): *Minarik, Sonnenschein és a többiek*. Budapest, Magyar Zsidó Kulturális Egyesület – Szombat.
- Szécsényi András (2017): Holokausz-reprezentáció a Kádár-korban : A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei. In: *Tanulmányok a holokausztról. Múlt és Jövő*, Budapest, pp. 291–329.
- Szilágyi Ákos (2005): „A kecske szeme”. *Filmvilág*, 2005/4. 4–9.
- Szilágyi Gábor szerk. (1999): *Filmspirál*, 21. Budapest, Magyar Filmintézet. 182–191.
- Szívós Mihály (2000): „A hallgatóságos tudás néhány szemiotikai aspektusa”. *Polanyiana* 9/1–2. <http://chemonet.hu/polanyi/0012/szivos.html>
- Todorov, Tzvetan (1995): *Les Abus de mémoire*. Paris, Arléa.
- Toplin, Robert Brent (1988): „The Filmmaker as Historian.” *The American Historical Review* 1993/5. 1210–1227.
- Varga Emese (2013): „Történelmi játékfilmek a történelemtanításban”. <http://www.folyoirat.tortenelemtanitas.hu/2013/07/varga-emese-tortenelmi-jatek-filmek-a-tortenelemtanitasban-04-02-07/>
- Varga Balázs (1999): „Amikor Lenin kilépett a gyárkapun. 1983 filmjei”. *Beszélő*, 1999/3. 93–95.
- Varga Balázs (2001): „Városnézés. A kortárs magyar film Budapestje”, *Budapesti Negyed* (31) 2001/1., 104.o.
- Varga Balázs (1998): Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmen 1945 után. *Szombat*,

- 1998/12. <https://www.szombat.org/archivum/varga-balazs-hianyjel-zsido-sorsok-magyar-filmen-1945-utan-1352774068>
- Varga Balázs (2016): *Filmrendszerváltások*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- Váró Kata (2010): A kosztümös filmek helye a brit filmgyártásban. In Györi Zsolt (szerk.): *Fejezetek a brit film történetéből*. Eger, Líceum Kiadó. 165–180.
- Veyrat-Masson, Isabelle (2000): *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953–2000*. Paris, Fayard.
- Vidal-Nacquet, Pierre (2002): *Les Juifs, la mémoire et le présent*. Paris, La Découverte.
- Weinrich, Harald (2002): *Lethe*. Budapest, Atlantisz.
- Wessely Anna (1986): „A tudásszociológia mint interpretáció-elmélet. A tudásszociológia mannheimi programja.” *Janus* (1). 11–36.
- Wessely Anna szerk. (1997): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium.
- Wessely Anna – Csepeli György (1992): „A közép-európai szociológia kognitív esélye.” *Replika* 1–2. 1–7.
- White, Hayden (1992): „Historical Emplotment and the Problem of Truth”. In Uő: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*. Los Angeles, Harvard University Press. 37–53.
- White, Hayden (1988): „Historiography and Historiophoty”. *The American Historical Review*, 1993/5. 1193–1199.
- Williams, Robert (1961): *The Analysis of Culture*. In: uő.: *The Long Revolution*. Harmondsworth, Penguin.
- Yerushalmi, Zakhor (1984): *Histoire juive et mémoire juive*. Paris, La Découverte.
- Zabunyan, Dork (2015): „Présentation du numéro „Histoire et cinéma: nouveaux cadrages”, *Critique*, 814 (2015 március). 162–163.
- Zalán Vince (1982): „Étkai parancs és történelem. Beszélgetés Fábri Zoltánnal.” *Filmvilág*, 1982. 2. szám.
- Zalán Vince szerk. (2004): *Kerekasztalon a dokumentumfilm*, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest, 65–95. o.
- Zolberg, L. Vera (1990): *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press
- Zombory Máté, Lénárt András, Szász Anna Lujza (2013): „Elfeledett szembenézés. Holokausz és emlékezés Fábri Zoltán Utószezon c. filmjében”, *BUKSZ*, 25 (3). 245–256.
- Zsugán István (1994): *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Budapest: Osiris-Századvég

NÉVMUTATÓ

(A kötetben szereplő filmrendezők)*

A

Abel Gance 32
Akira Kurosava 49
Alain Resnais 7, 14, 28, 35, 38, 56
Alain Robbe-Grillet 14
Alexandre Arcady 13
Allan Dwan 49
András Ferenc 110, 112, 132, 137, 147, 148, 150, 160
Andrej Tarkovszkij 44, 49
Andrzej Wajda 11
Antal Nimród 132, 143, 155

B

Bácskai Lauró István 152
Bácskai-Lauró István 108
Bacsó Péter 37, 53, 94, 100, 119, 125, 126, 136, 140, 150, 154, 156, 158, 161
Bagó Bertalan 111, 137, 146
Bán Róbert 150
Barnóczy Ákos 128, 139
Bereményi Géza 86, 93, 104, 137, 138, 145, 146, 168
Bergendy Péter 138, 143
Bertrand Tavernier 43, 65
Bodó Viktor 91
Bódy Gábor 84, 129, 136, 137, 141, 144, 161, 167
Bodzsár Márk 121, 151, 172

Böszörményi Géza 72, 74, 91, 139, 147
Böszörményi Zsuzsa 119, 128, 144, 145, 152, 164
Bujtor István 120, 137, 140, 147, 151
Buzás Mihály 37, 116, 129, 147

C

Can Togay 88, 129
Cantu Mari 37, 157
Chris Marker 45
Christian-Jacque 68
Christian Mungiu 68
Christophe Gans 65
Claude Chabrol 50, 66
Claude Lanzmann 33, 61, 63, 104
Corneliu Porumboiu 68
Costa-Gavras 59
Curtiz és Keighley 49
Czabán György 132, 139, 144, 148

D

Daniel Vigne 43
Dárday István 28, 100, 161
Dárday István, Szalai Györgyi 137
Deák Krisztina 92, 120, 152
Dettre Gábor 143, 162
D. W. Griffith 18, 32

* A külföldi rendezők keresztnévük kezdőbetűje alapján kerültek be a névjegyzékbe.

E

Elek Judit 92, 126, 159
 Enyedi Ildikó 18, 23, 41, 68, 84, 94, 97, 98, 103,
 105, 108, 113, 117, 129, 130, 133, 134, 135,
 136, 138, 140, 143, 145, 148, 149, 153, 156,
 162
 Erdélyi Dániel 37, 94, 117, 118, 142, 156
 Erdélyi János – Zsigmond Dezső 73
 Erdély Miklós 65, 126
 Erdőss Pál 161
 Eric Rohmer 29, 39, 43

F

Fabri Zoltán 15, 16, 35, 52, 56, 58, 60, 62, 81, 92,
 104, 125, 136, 141, 142, 145, 146, 147, 150,
 151, 154, 156, 163, 187
 Fazekas Csaba 142
 Fehér György 41, 97
 Fejér Tamás 152
 Fekete Ibolya 79, 80, 98, 101, 113, 117, 130, 131,
 135, 136, 137, 142, 145, 147, 149, 153, 169
 Fésős András 97, 103, 117, 122, 142, 149, 151
 Fischer Gábor 133, 134
 Fliegau Benedek 84, 97, 118, 136, 139, 140, 162,
 163
 Fonyó Gergely 132
 Forgács Péter 86
 François Truffaut 28, 66, 67, 153, 176
 Frank Cassenti 58
 François Truffaut 158
 Fritz Lang 7, 15, 31

G

Gaál István 156, 160
 Gábor Pál 144, 155
 Gárdos Éva 172
 Gárdos Péter 111, 120, 123, 125, 136, 137, 146,
 150, 151, 154, 156, 157, 160, 168
 Gauder Áron 164

Gazdag Gyula 34, 52, 112, 117, 131, 140, 141,
 142, 152, 160
 George Sidney 49
 Gertler Viktor 138
 Goda Krisztina 37, 121, 142, 152
 Gödrös Frigyes 125, 154
 Gothár Péter 10, 41, 48, 66, 68, 84, 87, 92, 97,
 112, 117, 118, 121, 130, 134, 135, 137, 139,
 140, 141, 142, 144, 146, 149, 152, 156, 157,
 159, 161, 166, 167, 172, 176
 Groó Diana 123, 145, 146, 154, 167
 Grunwalsky Ferenc 53, 84, 99, 156
 Gulyás Gyula 134, 140
 Gyarmathy Livia 74, 89, 91, 100, 112, 113, 118,
 127, 131, 139, 141, 149, 150, 151, 156
 Gyöngyössi Bence 99, 127, 139

H

Hajdu Szabolcs 37, 84, 91, 97, 131, 140, 143, 153,
 156
 Herendi Gábor 19, 49, 84, 87, 107, 131, 132, 137,
 144
 Herskó János 122, 125, 147, 154
 Hintsch György 115, 137, 140
 Horváth Csaba 115, 146
 Howard Hawks 16
 Hszü Ko 49

I

Incze Ágnes 100, 168, 169

J

James Cameron 11, 20
 Jancsó Miklós 14, 16, 18, 27, 29, 35, 47, 48, 51,
 53, 60, 66, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 94, 99, 108,
 115, 123, 125, 142, 145, 148, 149, 154, 156,
 160, 164, 172, 176
 Janisch Attila 17, 40, 41, 53, 91, 98, 136, 143,
 168

Jankovics Marcell 149
 Jean-Jacques Annaud 43
 Jean-Marie Poiré 46
 Jean-Luc Godard 38, 58, 65, 66, 153
 Jean-Max Causse 51
 Jean Rouch 28
 Jeles András 37, 84, 93, 114, 125, 143, 151, 154,
 161, 164, 167, 172, 181
 Joe Wright 20
 Joseph L. Mankiewicz 15
 Jűn Vó-pheng 49

K

Kabay Barna 84, 87, 126, 141, 143, 154, 157
 Kabay Barna, Gyöngyössi Imre 126, 154
 Káel Csaba 33, 108
 Kalmár László 152
 Kamondi 41, 78, 85, 97, 106
 Kamondi Zoltán 18, 78, 85, 106, 121, 128, 139,
 140, 153, 169
 Kardos Ferenc 137, 153
 Keleti Márton 11, 60, 113, 149
 Ken Annakin - Andrew Marton - Bernhard
 Wicki - Gerd Oswald - Darryl F. Zanuck 32
 Kern András 118, 142
 Kézdi-Kovács Zsolt 80, 112, 142, 150, 165, 167
 King Hu 49
 Kis József 146
 Klöpfler Tibor 97
 Kocsis Ágnes 117, 143, 148
 Koltai Lajos 20, 37, 59, 62, 77, 93, 163, 167
 Koltai Róbert 17, 37, 84, 87, 92, 94, 95, 115, 125,
 134, 140, 149, 151, 160
 Koltay Gábor 19, 21, 50, 87, 91, 96, 107, 108, 129,
 137, 138
 Köő Sándor és Manosz Zahariasz 150
 Kósa Ferenc 14, 52, 72, 92, 150, 156, 160
 Kovács András 35, 112, 117, 122, 125, 126, 141,
 142, 148

Kriza Bori 140
 KVB 86, 100, 129, 139

L

Lányi András 65, 84
 Louis Malle 48
 Lugossy László 137, 149
 Lukáts Andor 101, 115, 130, 149, 153, 169

M

Maár Gyula 87, 100, 120, 121, 126, 138, 139, 140,
 149, 154, 159, 160
 Makk Károly 37, 51, 53, 81, 94, 108, 113, 117,
 123, 136, 142, 144, 145, 147, 149, 150, 159,
 160, 170
 Makk Mároly 84
 Marcel Carné 48
 Marcel Ophüls 17, 33, 40
 Marguerite Duras 14, 186
 Máriássy Félix 125, 149, 159
 Mark Herman 13
 Martin Scorsese 64
 Mel Gibson 20, 21, 175
 Mészáros Márta 37, 40, 55, 89, 90, 91, 92, 94, 110,
 114, 116, 135, 145, 146, 151, 157, 158, 161
 Mészáros Péter 98, 130, 135, 145
 Michael Bay 20
 Mihályfi Imre 119, 137
 Miklauzic Bence 84, 155
 Mispál Attila 163
 Mizoguchi Kendzsi 49
 Monory Mész András 137, 163
 Mundruczó Kornél 84, 86, 91, 117, 137, 142,
 143, 148, 163, 172

N

Nemes Jeles László 15, 23, 43, 57, 62, 63, 77, 81,
 93, 174, 176, 184
 Novák Emil 108, 145

O

Oláh J. Gábor 111, 128, 139, 144, 164
 Oliver Hirschbiegel 11, 58
 Oliver Stone 16, 20
 Orson Welles 163

P

Pacskovszky József 39, 41, 92, 108, 112, 117,
 133, 138, 141, 142, 145, 146, 156
 Pajer Róbert 162
 Palásthy György 163
 Pálfi György 84, 86, 91, 136, 139, 147, 151, 156, 176
 Pálos György 142
 Pejó Róbert 128, 139
 Peter Brook 13
 Philippe de Broca 68
 Pierre Schoendoerffer 54
 Pitof 65

R

Radu Mihăileanu 61
 Radu Muntean 68
 Radványi Géza 120, 124, 144, 146
 Rainer Werner Fassbinder 92
 Reisz Gábor 92, 149, 172
 René Allio 51
 Rényi Tamás 156
 Révész György 138, 141, 143, 152
 Richard Lester 49
 Ridley Scott 21, 29
 Roman Polanski 58
 Rózsa János 143, 146, 151

S

Sacha Guitry 28
 Salamon András 109, 111, 118, 122, 131, 136,
 137, 138, 139, 144, 148, 169
 Sándor Pál 117, 123, 125, 136, 145, 148, 151,
 154, 158, 168

Sandra Kogut 123
 Sára Sándor 14, 37, 71, 73, 74, 80, 81, 89, 90, 91,
 94, 113, 114, 115, 120, 127, 128, 130, 139,
 140, 142, 146, 149, 151, 156
 Sas Tamás 98, 99, 133, 141, 170
 Schiffer Pál 73, 127, 139
 Schilling Árpád 91
 Sergio Leone 176
 Shekar Kapur 20
 Simó Sándor 41, 66, 124, 125, 139, 144, 154
 Sipos András 37, 93, 124, 154
 Sofia Coppola 15
 Solyom András 91, 138
 Sopsits Árpád 37, 92
 Sőth Sándor 116, 146, 150
 Stanley Kubrick 29, 47
 Steven Lovy 132
 Steven Spielberg 13, 20, 32
 Surányi András 123, 154, 167
 Szabó Ildikó 97, 99, 129, 163, 185
 Szabó Illés 114, 151
 Szabó István 14, 19, 27, 37, 60, 77, 80, 81, 84, 86,
 89, 92, 100, 105, 117, 120, 122, 123, 124, 125,
 131, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
 147, 150, 152, 154, 156, 158, 159, 160, 161,
 162, 164, 171, 184
 Szaladják István 130, 149
 Szántó Erika 61, 104, 125, 147, 154, 157
 Szász János 11, 17, 41, 43, 92, 97, 127, 128, 134,
 139, 144, 148, 152, 156, 176
 Szász Péter 113, 124, 153
 Szederkényi Júlia 129, 139
 Szemes Mihály 147
 Szergej Mihajlovics Eisenstein 47
 Szilágyi Andor 124, 157
 Szilágyi Zsófia 149, 170, 172
 Szőke András 50, 86, 96, 100, 107, 128, 139
 Szomjas György 84, 99, 101, 112, 121, 144, 145,
 147, 161, 162

Szőnyi G. Sándor 110
 Szörényi Rezső 166
 Szurdi Miklós 140, 151

T

Tarr Béla 41, 48, 68, 78, 87, 97, 133, 134, 139,
 140, 144, 156, 161, 167
 Téglásy Ferenc 158
 Terry Gilliam 11
 Terry Jones 11
 Theo Angelopulosz 29
 Tímár Péter 37, 92, 94, 100, 104, 114, 116, 139,
 141, 144, 147, 148, 150, 151
 Tolnai Szabolcs 59, 121, 147
 Tompa Gábor 121, 140
 Török Ferenc 37, 91, 92, 93, 112, 126, 141, 147,
 170
 Tóth Tamás 113, 129, 130, 135, 145, 149

V

Várkonyi Zoltán 49, 50, 91, 128, 138, 141, 152, 153
 Vecsernyés János 132
 Victor Fleming 20
 Vranik Roland 141, 148, 170

W

Wiedermann Károly 159
 William Wyler 11, 176
 Wolfgang Petersen 20
 Woody Allen 47
 W. S. Van Dyke 16

X

Xantus János 132, 137

Z

Zsombolyai János 114



Miért azonosulunk a *Megáll az idő* kamasz-hőseivel? Miért dőlünk be Mel Gibson skótszoknyájának? Miért olyanoknak látjuk a múltat, amilyenek a *Titanic* vagy éppen a *Csinibaba* megmutatja? És fordítva: miért éppen olyanoknak mutatja, amilyenek képzeljük?

A történelmi filmek sajátossága, hogy pontosan azt hisszük el a mozi-ban, ami nem igaz, és abban kételkedünk, ami korhű. De van még egy különlegességük: képesek utalásokkal megmutatni azt is, ami közvetlenül nem is látható a filmvásznon: a képmezőn kívülre, a hangkulisszák mögé vezetve minket.

Milyenek mutatja a magyar mozi a háborút s a békét? Milyenek ábrázolja a külföldieket, besenyőket, cigányokat, svábokat, zsidókat? És hogy néz ki a valamikori Budapest a filmvásznon? Hogyan avatkozott bele a politika a magyar filmgyártásba az elmúlt 60 évben?

E kötet arra vállalkozik, hogy három diszciplína – a történettudomány, a szociológia és a filmtudomány – határmezsgyéjén kutatva tárja fel, hogy hogyan varázsol nekünk a mozi múltat. A filmes mező fogalma mentén mutatja be a filmgyártás kontextusát és az egymással párhuzamos (vagy egymással szemben álló) kollektív emlékezeteket. Feltárja azokat a folyamatokat, melyek révén a filmipar szívhez szóló emlék képeket és nagytorlókkal bemutatott történelem képeket hoz létre, amelyeket a nézők valószínűnek és hitelesnek fogadnak el.

Erőss Gábor szociológus az MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont (MTA TK) tudományos főmunkatársa, 2003-ban szerzett doktori címet az ELTE-n és a párizsi École des Hautes Études en Sciences Sociales-on,

FILMEK SZOCIOLÓGIÁJA

A TÖRTÉNELMI

ERŐSS GÁBOR

ERŐSS GÁBOR

A TÖRTÉNELMI FILMEK SZOCIOLÓGIÁJA



2600 Ft

ISBN 978-963-414-492-2



9 789634 144922

webshop.harmattan.hu

Harmattan

791
E90

Harmattan